د. محمد مشبال

البلاغة و السرد

جدل التصوير و الحجاج في أخبار الجاحظ



منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة عبد المالك السعدي
تطوان المغرب

البلاغة والسرد

جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ

منشورات كلية الآداب
جامعة عبد المالك السعدي- تطوان
2010

المؤلف : محمد مشبال

عنوان الكتاب

البلاغة والسرد

جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ

لوحة الغلاف : الفنان فادي فوكيه
رقم الإيداع القانوني : 2010 MO 0188
ردمك : 2 042 61 9981 978
مطبعة الخليج العربي – تطوان
المغرب

د. محمد مشبال

البلاغة والسرد
جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ

منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة عبد المالك السعدي- تطوان

الإهداء

إلى أمي التي تعلّمتُ منها أن الحركة خير من الظل والسكون

مقدمــــــــــــة

تتقاطع في هذا الكتاب إشكالات متعددة؛ كإشكال وصف الأجناس الأدبية السردية القديمة، وإشكال قراءة النصوص وتأويلها، وإشكال علاقة الأدب القديم بالأدب الحديث، وإشكال مفهوم البلاغة في صلاتها بالأدب أو السرد الأدبي وما يثيره من تعارض سائد اليوم بين مفهومي الحجاج والتصوير. إشكالات قد ينوء بحملها مثل هذا الحيز الضيق، لكنها ضرورة أملتها طبيعة الموضوع والغاية المبتغاة؛ فنحن نتناول هنا "جنسا أدبيا" قديما، ونروم الإسهام في فهمه وتعرُّف مشكلاته الحقيقية. ولا شك أن مثل هذا الطموح البعيد لا يريد الاكتفاء بالتوقف عند هذه الغاية العلمية التاريخية، بل يستشرف آفاقا أوثق صلة بوضع الإنسان العربي المعاصر وحاجاته الأدبية والجمالية.

لقد سعيت في دراسة أخبار الجاحظ، إلى المزاوجة بين التفكير النظري في أحد الأجناس الأدبية السردية القديمة بوصف مكوناته الثابتة وسماته المتغيرة من جهة، وبين تأويل نصوصه المفردة والكشف عن سماتها المخصوصة ودلالاتها وأبعادها المتميزة من جهة ثانية. ولعل في هذه المزاوجة ما يحقق التكامل بين مختلف وجوه الدراسة الأدبية، ويضعها على الطريق الصحيح؛ فلم تكن بالنسبة إلينا الغاية العلمية النظرية المتمثلة في الكشف عن الطبيعة البلاغية لأخبار الجاحظ، أقلَّ قيمة من الغاية الإنسانية المتمثلة في التواصل مع التجربة الجمالية والإنسانية والتاريخية التي صوّرها الجاحظ في هذه الأخبار. بل إننا جعلنا هذه الغاية جوهر هذه الدراسة في سرد الجاحظ الذي تجنبنا تحويله إلى جملة من التقنيات الشكلية التي تعرضها علينا نظريات النص بسخاء، وحرصنا على التعامل معه باعتباره ثمرة تفكير الجاحظ في العالم والحياة والإنسان. فلم يكن الجاحظ في المقام الأول

صانعا لتلك التقنيات، بقدر ما كان يعبر عن تجربته في العالم الذي عاش فيه. ونحن إذ نقرأ أعماله هنا إنما نتوخى التواصل مع هذه التجربة والتعلُّم منها، ولا نتورع في هذا السبيل عن استخدام كل الوسائل المنهجية المتاحة مهما تباينت منابعها ومراميها، مادام الهدف من دراسة الأدب في نهاية الأمر تعميق المعرفة بالإنسان كما قال تودوروف. إننا نقرأ أدب الجاحظ ونستمتع بنصوصه ونؤولها لكي تزداد خبرتنا بالإنسان وسلوكه وأهوائه، وليس لتلقين دروس في هذا المنهج أو ذاك؛ لأجل ذلك تجاورت في هذا الكتاب مناهج ونظريات ومفهومات شتى، لم أجد أي حرج في الاستعانة بها في صياغة أفكاره مثل نظرية التلقي والأسلوبيات والسرديات وتداولية النص والبلاغة الحجاجية والبلاغة الأدبية.

ولعل أهم فكرة حاول الكتاب مناقشتها وتطويرها من صلب نصوص الجاحظ، هي علاقة البلاغة بالسرد؛ وهي علاقة فرضتها طبيعة هذه النصوص الوثيقة الصلة بالبلاغة التي وسّع الجاحظ دنياها لتشمل الحياة والخطاب أو العالم واللغة؛ فالبليغ عنده ليس المتكلم الذي استجاب في إنجاز كلامه لمقاييس الرؤية البلاغية فقط، ولكنه الإنسان الذي امتثل في سلوكه وتصرفاته وتفكيره لجوهر هذه الرؤية أيضا.

كما أن فكرة العلاقة بين البلاغة والسرد في هذا الكتاب فرضها نقاش معاصر بين اتجاه يميل إلى حصر البلاغة في دراسة البنيات الحجاجية في النص، ومن ثم يَشُلُّ أيَّ فاعلية لها في دراسة المكونات السردية والتخييلية، واتجاه مناقض يقرن البلاغة بدراسة البنيات الأسلوبية والسردية ولا يمنح الأولوية للوظيفة الحجاجية. أما منظورنا للبلاغة فإنه يقر بأن ثمة تلازما بين التصوير والحجاج، ليس في أدب الجاحظ فقط ولكن في مطلق النصوص الأدبية، كما يقر أيضا أن موضوع البلاغة درس العلاقة التي تنشأ بين النص والمتلقي سواء كانت علاقة نفعية أو علاقة جمالية.

لم ينفصل تفكيرنا في أدب الجاحظ في هذا الكتاب عن تفكيرنا الدائم في الأدب المعاصر؛ يخفي الحوار مع الجاحظ حوارا صامتا مع أدباء عصرنا هذا،

ويرجِّعُ النظرُ في المشكلات الإنسانية التي أثارها أدب الجاحظ، صدى تَأَمُّلٍ راهنٍ لصورة الإنسان اليوم وسلوكه في مجتمع يلتقي فيه الماضي بالحاضر، والتراث بالحداثة، والتقليد بالتجديد، والأصالة بالمعاصرة، والتقييد بالحرية.

لقد كان الجاحظ أحد مؤسسي البلاغة النظرية القديمة، كما كان أحد مؤسسي بلاغة النثر أو السرد بمفهومها الجمالي الإنساني. ولعل جهده في تأصيل النثر في نسيج الثقافة العربية الرسمية المفتونة بالشعر، أن ينبهنا إلى التحول الذي أنجزه في مفهوم البلاغة في تراثنا الأدبي؛ هذا الإنجاز الذي تسلَّمه منه أئمة السرد العربي كالتوحيدي والهمذاني وغيرهما. لقد نقل أسرار البلاغة من مبدأ الكلمة الساحرة أو اللقطة الثمينة أو الصورة البديعة، إلى مبدأ الوصف والسرد والغوص في تفاصيل الحياة ورصد المشاعر والسلوك الشاذ والغريب، على نحو ما نقل البلاغة من قيم البطولة والكمال والتعظيم والتبجيل إلى قيم النقص والشذوذ والسخرية. لقد دشن السرد عند الجاحظ بداية الطريق نحو ضرب من الأدب "الواقعي" الذي ستتلقفه المقامة-بشكل خاص- في التراث القديم، والقصة والرواية في الأدب الحديث.

الفصل الأول

بلاغة النص السردي القديم

أ. عن الخبـــــــر.

يمثل الخبر في التراث الأدبي العربي القديم جنسا سرديا بسيطا قام على المزاوجة بين الإفادة والإمتاع و"مزج الواقع بالخيال"[1]. غير أن دارس أخبار الجاحظ يصطدم بإشكـــــال التجنيس الذي يثيـــره مفهوم "الخبر" عنـــد الدارسين المعاصرين؛ يصنـــفه بعضهـــم[2] في دائرة الأجناس النثرية كالمقامة والخطبة والوصية والرسالة والنادرة والحكاية، ويميل بعضهم الآخر[3] إلى اعتباره "شكلا أساسيا من الأشكال الأدبية" أو "فنا من فنون القول"[4] ويتردد في اعتباره جنسا أو نوعا. وبصرف النظر هنا عن الاختلافات والمشكلات المرتبطة بمواقف القراء المعاصرين ورؤاهم، فإن الموقف النقدي الذي يسعى هذا البحث إلى بلورته، يتمثل في النظر إلى الخبر باعتباره جنسا سرديا يتشكل في أنواع وأصناف.

نكون بصدد النوع عندما تتمكن إحدى السمات من أن تصبح مكونا متواترا في مجموعة من الأخبار، ومعيارا لإبداع نصوص مماثلة أو تلقيها؛ في هذا السياق يمكن الحديث عن سمة "الطرافة" التي تحولت إلى مكون نوعي ثابت في "النادرة" باعتبارها نوعا سرديا انبثق عن جنس الخبر واستقل بذاته. فالنصوص التي نصنفها في دائرة النوادر تشترك مع الخبر في المكون السردي واللغة النثرية العارية عن البديع والواقعية وقصر الحجم والوظيفة الحجاجية، ولكنها تتميز عنه بمكون الهزل الذي يظل عنصرا حاسما في تحديد نوعها السردي المخصوص.

---

1 - شكري عياد، القصة القصيرة في مصر، دار المعرفة بالقاهرة، الطبعة 2، 1979، ص.24.
2 - فرج بن رمضان، الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس، دار محمد علي الحامي،صفاقس، تونس، الطبعة1، 2001. ص. 99.
3 - محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998، ص. 662.
4 - نفسه، ص. 535.

ونكون بصدد الصنف عندما تشترك مجموعة من النصوص التي تنتمي إلى جنس من الأجناس أو نوع من الأنواع كالخبر أو النادرة في موضوع واحد. تقدم لنا مصنفات النثر العربي أصنافا متعددة للخبر والنادرة؛ هناك أخبار العشاق والشعراء والمجانين والحمقى والزهاد والأذكياء، وهناك نوادر البخلاء والظرفاء والفساق واللصوص وغيرها من الأصناف أو التنويعات التي يتجلى بها كل من الخبر والنادرة .

تزخر مدونة الجاحظ السردية بالأخبار والنوادر، وإن كان نصيب النوادر منها أوفر لما عرف عنه من ميل واضح إلى أسلوبي الهزل والسخرية. أما الأخبار التي أوردها عارية عن الهزل، فقد قامت على سمة الغرابة "المُتَعَقِّلة"، أو التي لا تتعدى حدود الطبيعة. وعلى الرغم من أن نصوص هذه الأخبار لم تشكل نوعا قائما بذاته تواتر ظهوره وتشكّلت معايير تلقيه في التراث السردي العربي، إلا أنها أثبتت أن الخبر –في تصور الجاحظ– يتحول من التأريخ إلى الفن كلما احتفت نصوصه بالهزل واستنفار الضحك أو بالغرابة وإحداث التعجيب في المتلقي. لا يوجد خبر أدبي عنده لا يقوم على أحد هذين المكونين؛ وهو ما يوحي به قول شكري عياد: "الخبر الذي يرويه الجاحظ يقوم على حادثة طريفة أو "نادرة"، تدل دلالة واضحة على خلق ثابت. فهو قصة شديدة البساطة. وإنما يظهر فن الكاتب فيما يسوقه من حوار، فهو لا يضحي بالنبرة الطبيعية للكلام في سبيل فصاحة اللغة، وهو يجعل حديث المتكلم دالا على شخصيته حتى لتكاد ترتسم منه صورة كاملة."[1]

تسمح لنا الملاحظات السابقة بتقديم تحديد أولي للخبر الأدبي عند الجاحظ؛ فالخبر جنس سردي يتسم تارة بالهزل والفكاهة وتارة بالغرابة الطبيعية، وهو نص واقعي بسيط يتوجه إلى المتلقي برسالة تثقيفية وخلقية.

ولعل نعت الخبر بالواقعية أن ينفي عن السرد في كتابات الجاحظ أي نزعة إلى التخييل المفارق لقوانين الواقع الطبيعي؛ فالعجيب هنا ليس إلا وجها آخر

1- شكري عياد،مرجع سابق، ص. 27.

للواقعي أو الطبيعي؛ إنه كما يقول أحد الباحثين "صادر عن محيط إيماني ورؤية عقلانية للأمور. فلم يُعرف عنه[أي الجاحظ] أنه احتفى في مصنفاته بالقصة العجائبية".[1] لقد اعتمد في صياغة نصوصه السردية على بلاغة المحتمل وتمثيل الواقع؛ فأحداثها إما وقعت حقيقة وإما تحتمل الوقوع، وشخصياتها مألوفة وعادية وقد تكون حقيقية تاريخيا تحمل اسما شخصيا ولقبا، والزمن فيها واقعي مرتبط بحياة الشخصيات، والفضاء ذو مرجعية خارجية كالبصرة أو خراسان ومكة وغيرها من المدن والقرى والمواضع المذكورة بأسمائها، واللغة بعيدة عن الزخرف وألوان البديع.

ونعت الخبر بالبساطة لإيجاز خطابه السردي الذي يكاد يختزل النص إلى مجرد حكاية لا تحتفي بالمكونات السردية التي قد تغيب أو قد تحضر ولكن بصورة مختزلة، لا تسمح للزمن والفضاء والشخصية وغيرها من مكونات الخطاب السردي في الخبر، بالامتداد لتشغل مساحة واسعة من الوصف والتصوير؛ ذلك أن ما يعني سارد الخبر بشكل عام هو تقديم الحدث مجردا من تأثيراته في الشخصية أو ارتباطه بالزمن والمكان؛ تقول نبيلة إبراهيم إن من قواعد القص المصطلح عليها في الثقافة العربية السرد المتتابع العاري عن التركيز على الشخصية، حيث لا يتجه اهتمام المتلقي إلى الانفعالات الداخلية للشخصية بقدر اهتمامه بتعرف الفعل ونتيجته[2]، ويقول محمد القاضي في السياق نفسه، وإن بصيغة مختلفة: "وعلى غرار الأجناس القديمة والشعبية، وجدنا الأخبار الأدبية تنزع إلى تقديم الوظائف على الشخصيات، فما يقال أهم من القائل، وما يحدث أهم من الفاعل."[3]

إن الخبر شكل تعبيري يراد به في الأصل إبلاغ الحدث الطريف أو الغريب إلى المتلقي، غير أن هذه الوظيفة الإبلاغية الأصلية في بلاغة هذا الجنس لم تحل

1- ضياء الكعبي، السرد العربي القديم: الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 2005، ص. 358.

2- لغة القص في التراث العربي، فصول القاهرية، المجلد2، العدد2، 1982، ص. 15.

3 - مرجع مذكور، ص. 406.

دون اكتسابه الوظيفة الأدبية، على نحو ما تجسدت في عديد من أخبار الجاحظ التي لم تخل من دقة الوصف وحوار دال على الشخصية.

وقد تحيل صفة البساطة في الخبر إلى اعتماده نسقا واضحا أو ثنائيا من القيم الخلقية الإيجابية والسلبية يفضي إلى توجيه ضمني لأفعال المتلقي؛ ولا شك أن الخبر مثله في هذا مثل الأجناس القصصية البسيطة يُبنى على قيم واضحة تحيل إلى منظومة خلقية واجتماعية تتحدد في مجموعة من المسلمات والحقائق التي تميز بين القيم الإيجابية والقيم السلبية. ويعمل الخبر بهذا على دعوة المتلقي إلى المشاركة في تلك القيم والعمل بها في الحياة لأن " قدرتنا على إثبات–ولو بشكل ضمني–ضرورة اتباع طريق وتجنب أخرى، لا تتهيأ إلا في عالم نستطيع فيه دائما التمييز بين الصواب والخطأ، وبين الخير والشر."(1)

تضع أخبار الجاحظ القارئ في دائرة من القيم المشتركة؛ إذ تسعى إلى جعله شريكا في القيم التي توصلها عندما تدعوه إلى صياغة أحكام خلقية حول الشخصيات وأفعالها، كما تدعوه ضمنيا إلى ممارسة تلك القيم في الحياة. يصرح الخبر بمضمونه الخلقي والتعليمي، حتى وإن لم يعبر صراحة عن رسالته العملية الموجهة للمتلقي.

ب. النص السردي والتواصل.

تبين مما سبق أن النص السردي عند الجاحظ ليس حكاية ممتعة يراد بها إدخال السرور والابتهاج على القارئ فقط، ولكنها أيضا أداة للتواصل؛ تضطلع بتلقينه المعلومات وتزويده بالمعرفة، على نحو ما تتوجه إليه ضمنيا بمجموعة من الحقائق الخلقية والإنسانية العامة لأجل العمل بها في حياته الاجتماعية. إنها لا تكتفي في تواصلها مع المتلقي بتوصيل المعرفة سواء كانت علمية أو إنسانية خلقية،

---

1 - Susan Rubin Suleiman, Le roman à thèse, PUF, paris, 1983. p. 72.

بل تسعى إلى التأثير في سلوكه وأفعاله؛ ولا يلجأ السارد في هذا إلى ملفوظات يتوجه بها إلى المتلقي المحتمل، ولكنه يعتمد على ما يمكن أن يستنتجه القارئ في ضوء الرسالة الصريحة التي يحملها إليه النص السردي الذي لا يمكن الادعاء -في جميع الأحوال- بأن صنعته الفنية البسيطة تتيح له تحقيق مسافة بينه وبين هذه الرسالة التي تظل تخيم عليه وتتحكم في تأويله.

يحمل النص السردي عند الجاحظ معنى علميا وخلقيا وفلسفيا؛ لأنه يتوق إلى توصيل رسالة معينة، الأمر الذي يقتضي ضرورة تحليله وتلقيه في سياق مواقف تواصلية ملموسة؛ أي باعتباره خطابا لفظيا يجسد حدثا واقعيا وشخصيات حقيقية يمكن التأكد من وجودها التاريخي وفهم سلوكها فهما عقليا وخلقيا. إن هذه الصيغة في التلقي تعني أن التحليل المتوقع ينبغي أن يتجه إلى دراسة آثار النص في المتلقي؛ أي النظر إليه بوصفه خطابا صيغ على نحو يؤدي وظيفة تداولية وتوصيل رسالة إلى متلق مستعد لتقبلها والاستجابة العملية لمقصدية صاحبها.

يقتضي هذا التحليل منظورا تواصليا؛ حيث يكتسب النص بلاغيته عندما يصبح مقبولا ومسموعا وناجعا وقابلا للتصديق؛ أي عندما يعمل باعتباره فعلا تواصليا يروم إقناع المتلقي بصدق ما يقال أو تثبيته في نفسه لأجل العمل به. يرتكز هذا المنظور إذن على تحليل الأثر البلاغي، ويَنظُر إلى بناء النص نظرة تواصلية يشغل فيها المتلقي المقام الأول، من حيث هو ذات منفعلة وقابلة للتغير أو التوافق مع مقاصد النص. ولاشك أن هذا المنظور الوظيفي القائم على اختزال بلاغة النص في المقاصد والحجج والآثار، يجعل هذه البلاغة قائمة على مفاهيم النجاعة والتوافق مع المقام الخارجي الملموس الذي يتحكم في إنتاج المعنى وتأويله.

بناء على هذا التصور، تبدو الأخبار جزءا من السياق الذي صيغت فيه؛ إذ لا تنفصل عن المقاصد العامة التي توخاها الجاحظ في مؤلفاته. ولذا فإن أي قراءة تكتفي بالنظر إلى بنائها الداخلي، تعد مقاربة قاصرة؛ لأن السرد ليس أداة للإمتاع فقط، ولكنه أيضا أداة للتواصل تتغيا الإقناع وتبليغ المعرفة. النص السردي عند

الجاحظ محاط بمجموعة من النصوص الموازية التي تسهم في تأويل معناه؛ فمقدمات الكتب والأبواب، والتعليقات المذيلة للنص، وتدخلات السارد أو الشخصية، والسياق العام للكتاب الوارد فيه، كلها إشارات تقود المتلقي إلى المعنى المقصود.

في كتاب "البخلاء" يسعى السرد، بالإضافة إلى متعة التصوير القصصي لنموذج إنساني وتعميق خبرة القارئ بالحياة الإنسانية، إلى بناء الأخلاق وتوجيه الأفعال نحو قيم الجود والسخاء التي ميزت العرب. لا يجوز الفصل في هذا الكتاب بين السرد والتجربة الإنسانية والتاريخية التي عاشها المجتمع العباسي في تحوله من قيم البداوة إلى قيم المدينة بنمط إنتاجها الاقتصادي المغاير، وانفتاحها على شعوب جديدة بثقافاتها وقيمها المختلفة. كان على الجاحظ أن يسخِّر السرد أداة ناجعة لخدمة رسالته في الدفاع عن الثقافة العربية وسماتها المتمثلة في الكرم أو في القدرة على البيان الخالي من التكلف وصدّ كل التهديدات المحدقة به، كما فعل في كتابه "البيان والتبيين". ولم يختلف السياق في كتابه "الحيوان" عن سياقي الكتابين المذكورين، إلا في دعوته إلى إعمال العقل لبلوغ المعرفة بالشرع والاعتقاد في قدرة الله سبحانه وتعالى خالق هذا الكون الذي يحتاج إلى تأمل دقائقه للوصول إلى إدراك نظامه والحكمة التي تكمن خلفه، ومن ثم الوصول إلى الإيمان بالله سبحانه وتعالى؛ ولم تكن هذه الدعوة سوى صدى لما كان يتردد في بيئة المعتزلة وقتئذ من مناقشات كلامية حول دور المعرفة العقلية المجردة في الوصول إلى الحقائق التي جاء بها الشرع؛ فقد تصور هؤلاء أن حركة العقل المعرفية تتصاعد من "جزئيات العالم المدرك الحسي وصولا إلى الكليات العقلية والمفاهيم المجردة"، كما تصوروا أن "التكليف العقلي سابق على التكليف الشرعي، وأن المعرفة العقلية شرط لفهم الشرع وهو ما عبروا عنه بأسبقية العقل على النقل".[1]

---

1 - نصر أبو زيد نصر أبو زيد، العلامات في التراث: دراسة استكشافية، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط2 ، 1992، ص.56.

إن الوجهة الوحيدة التي يقصد إليها التحليل من هذا المنظور هي درس وظائف النص وآثاره الفعلية، أما درس وظيفة الوجه البلاغي أو السمة الأسلوبية داخل النص وما ينطويان عليه من دلالات رمزية، فغاية يستبعدها هذا المنظور الذي يكتفي بوضع النص في موقف تواصلي ملموس. وواضح أن هذه الطريقة في مقاربة النص السردي لا تنظر إليه من حيث حبكته أو تكوينه الجمالي المستقل بذاته، بل تنظر إلى وظيفية هذا البناء في سياق تواصلي.

تبدو الأخبار، في ضوء هذا النمط من التلقي، نصوصا تواصلية تتحدد قيمتها بما تنطوي عليه من تأثير عملي يمكن الكشف عنه بتحديد رسائلها التي لا تكاد تخرج عن المقاصد الخلقية والعقدية والفلسفية والتعليمية والهزلية، وببيان الحجج التي توسلت بها في توصيل مقاصدها.

تختزل هذه النظرة الوظيفية النص السردي في الخطاب الحجاجي؛ إذ الخبر حجة أو فعل لغوي إنجازي acte illocutoire يتوجه إلى المتلقي مذكرا أو منبها أو ناصحا. فعلى الرغم من أنه لا يحتوي على ملفوظ مرتبط بالمتلقي مباشرة؛ حيث لا نعثر في أي نص من نصوص الأخبار على إشارات تتوجه مباشرة إلى المتلقي بالأمر أو النهي أو بأي فعل لغوي آخر، إلا أن ذلك لا يعني أنها لا تتضمنه؛ فالقارئ يدرك سياقيا أن معنى نص"وفاء الكلب"[1] يتضمن فعلا يطالبه بضرورة الإحسان إلى الحيوان وحسن الظن بهذا المخلوق الضعيف ومنحه التقدير الذي يستحقه في نظام الكون الذي دبره سبحانه وتعالى بحكمته العجيبة. كما يدرك أن معنى نص "عبد الله بن سوّار وإلحاح الذباب"[2] يتضمن فعلا يحرضه على اتخاذ موقف من شخصية القاضي عبد الله بن سوّار المتكلفة والمغرورة، والحرص على تجنب سلوكه بالتصرف على نحو ما تمليه الطبيعة الإنسانية. كما يحثه نص "علمه حيلة فوقع في أسرها"[3] ضمنيا على إدانة شخصية المَدِين المسرفة في مسخ

1 - الحيوان، ج2، ص. 122-123.
2 - نفسه، ج3، ص. 343-346.
3 - نفسه، ج2، ص. 171-172.

إنسانيتها لأغراض مادية، والسخرية من شخصيتي عروة بن مرثد في حكايته مع الكلب الذي حسبه لصا[1]، والشيخ في حكايته مع تخلق الذباب من الباقلاء على ظهر السفينة[2]، لجبن الأول وتظاهره بالشجاعة وجهل الثاني وعدم تدبره ونوازع البخل التي ينطوي عليها.

إن النص السردي عند الجاحظ نمط بلاغي حجاجي يلتقي مع النصوص الحجاجية الصريحة مثل الخطبة والموعظة في توجهها نحو المتلقي لتعديل فكره أو تحفيزه على الفعل، لكنه يشترك مع النصوص التخييلية في كونه خطابا سرديا يروي حكاية متخيلة غير قابلة للاختبار. كيف يمكن إذن تصور مثل هذا النص الذي يجمع بين سمات التخييل وسمات الإقناع، أو بين السرد والمعرفة، وبين تعدد المعاني والمعنى الوحيد، وبين وصف العالم وتصويره من جهة، وبين تعديل فكر المتلقي وتحفيزه على الفعل من جهة أخرى؟

لاشك أن حديث القدامى عن "التمثيل" باعتباره صيغة بلاغية تجمع بين التصوير والإقناع، بإمكانه أن يقدم لنا إحدى الإجابات عن وجود هذا النمط من النصوص التي لا تتناقض فيها الوظيفة التخييلية مع الوظيفة الحجاجية.

1. البلاغة والتمثيل.

لعلَّ ما سُمِّي في البلاغة العربية بالتمثيل أن يكون أدلَّ الوجوه البلاغية على تداخل التصوير والحجاج الذي نسعى إلى الكشف عنه في أخبار الجاحظ؛ فبنيته القائمة على التخييل الذي تجسده جملة من السمات كالتصوير الحسي والمشابهة والسردية والوصف والمبالغة، لا تنفي عنه ما يضطلع به من وظائف تواصلية حجاجية ومعرفية وخلقية.

---

1 - نفسه، ص. 231-233.
2 - نفسه،ج3، ص.356-357.

يقول حازم القرطاجني عن التمثيل في قول أبي تمام:

أخرجتموه بكُرْه من سجيته   والنار قد تُنتضى من ناضر السَّلَم

"فالأقاويل التي بهذه الصفة خطابية بما يكون فيها من إقناع، شعرية بكونها متلبسة بالمحاكاة والخيالات."(1)

يقوم التمثيل في هذا البيت الشعري على إحداث مشابهة بين معنى مجرد يفيد أن المرء قد يفارق طبعه الذي جبل عليه، وبين التصوير الحسي الذي يفيد أن النار قد تُقدح من العود الأخضر. فالتخييل في قول أبي تمام بما ينطوي عليه من اقتناص لعلاقة التشابه بين مجالين متباعدين ونقل للفكرة من دائرة التجريد إلى حقل المحسوسات، أسبغ على المعنى المجرد لونا من التأثير الجمالي صار به أقرب إلى النفوس وأعلق بالأذهان. غير أن التشبيه هنا، لا تقتصر وظيفته على إحداث اللذة الجمالية ولكنه يضطلع بوظيفة إقناعية؛ فالعلاقة هنا بين المعنى الممثَّل المجرد والمعنى التمثيلي الحسي، علاقة حجاجية؛ أي إن التمثيل في البيت الشعري أصبح حجة، ولأجل ذلك سمّاه حازم ب"التمثيل الخطابي"؛ فبعد أن ادعى الشاعر ما ادعاه في الشطر الأول من البيت الشعري من إمكان تبدل الطباع والسجايا الفطرية، توقع أن يعترض السامع على دعوته قائلا: وكيف يجوز ذلك والمعروف أن الطباع كالجبال لا يمكن زحزحتها عن مواضعها؟ لأجل ذلك أورد الشاعر التمثيل في الشطر الثاني على سبيل الجواب عن هذا السؤال المضمر أو الحجة على قضية يمكن أن يقوم حولها الخلاف أو الاعتراض.

إن التمثيل شكل تعبيري بلاغي يجمع بين المتعة والفائدة أو بين التخييل والحجاج والمعرفة، وهو ما يمكن أن نخلص إليه من تحليل كلام عبد القاهر الجرجاني عنه؛ فهو سواء جاء في صيغة مشبه به لمشبه مذكور كما في البيت

1- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص. 67.

السابق، أو جاء في صيغة مشبه به لمشبه محذوف كالاستعارة التمثيلية، يؤدي وظيفة جمالية لا تخلو من فائدة حجاجية. يقول إن "التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه، ونُقِلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبهة..وضاعف قواها في تحريك النفوس لها"[1].

وقد ضرب لذلك أمثلة كثيرة من الشعر والقرآن أراد بها إبراز الطاقة التصويرية والحجاجية للتعبير التمثيلي مقارنة بالتعبير العقلي المجرد؛ فللتمثيل لذة جمالية لا يظفر بها التعبير المجرد، وقد أسهب الجرجاني في وصف المزية الجمالية للتمثيلات كما نجد ذلك في تعليقه على هذين البيتين:

وإذا أراد الله نَشْرَ فضيلـــــــة طُـــويت أتاحَ لها لسانَ حَسود
لولا اشتعالُ النَّار فيما جاورَتْ ما كان يُعرَفُ طيبُ عَرْفِ العود

إن المعنى في البيت الأول لا يؤدي وظيفته البلاغية-في تصور الجرجاني- إلا عندما يتحول من صورته العارية المجردة إلى صورة حسية: "وآنظر هل نشر المعنى تمام حلته، وأظهر المكنون من حسنه وزينته، وعطَّرك بعَرف عوده..واستكمل فضله في النفس ونبله، واستحق التقديم كلّه، إلا بالبيت الأخير، وما فيه من التمثيل والتصوير؟"[2]

والمقارنة بين المعنى المجرد والمعنى التمثيلي لا تنحصر في التمثيلات التي يحضر فيها المعنيان المُمَثَّل والتمثيلي، ولكنها تجري في كل صيغ التمثيل، ومنها الصيغة التي يغيب فيها المعنى المُمَثَّل كقول المتنبي:

ومن يكُ ذا فمٍ مُرٍّ مريضٍ يجدْ مُرًّا به الماءَ الزُّلالاَ

1- أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ص. 115.
2- نفسه، ص. 118-119.

لم يجد الجرجاني بدا من استحضار المعنى المُمَثَّل الغائب أو صياغته لإبراز الوظيفة الجمالية للاستعارة التمثيلية في بيت المتنبي. يقول: "لو كان سلك بالمعنى الظاهر من العبارة كقولك: "إن الجاهل الفاسد الطبع يتصور المعنى بغير صورته، ويُخَيَّل إليه في الصواب أنه خطأ"، هل كنت تجد هذه الروعة.."[1].

ولكن هذه الوظيفة الجمالية التي تفنن الجرجاني في وصفها، تنضمُّ على وظيفة حجاجية؛ تفيد تارة إقامة الحجة على صحة وجود المعنى المُمَثّل ونفي ما يمكن أن يحيط بإمكان وجوده من شك وارتياب[2]، ويفيد تارة بيان مقدار المعنى المُمَثَّل "ووضع قياس من غيره يكشف عن حدِّه ومبلغه في القوة والضعف والزيادة والنقصان"[3] ونفي ما يمكن أن يحيط بهذا المقدار من شك. وفي الحالتين معا يفيد الحجاج في التمثيل "زوال الريب والشك" من جهة الوجود في ذاته أو من جهة المقدار.

وبيان ذلك في الشاهدَين الشعريين اللذين عرض لهما الجرجاني:

يقول المتنبي:

فإن تفُقِ الأنام وأنت منهم   فإن المِسك بعضُ دَمِ الغَزالِ

لما كان المعنى المُمَثَّل غريبا يمكن الطعن في وجوده وادعاء استحالته، احتاج القائل إلى "تصحيح دعواه في جواز وجوده"؛ ففي وصف الشاعر للممدوح بأنه بلغ من سمو الصفات ما فارق بها الجنس البشري الذي ينتمي إليه وصار جنسا بذاته، ما استدعى من القائل إثبات دعواه وإقامة الحجة على صحة وجود المعنى المقدَّم؛ فالتمثيل في الشطر الثاني من قول المتنبي: "فإن المسك بعض دم الغزال" ليس سوى حجة لإثبات ما سبق ادعاؤه وتبرئة نفسه من تهمة الكذب التي يفترض

1 - نفسه، ص. 119.
2 - نفسه، ص. 125
3 - نفسه.

أن توجه إليه. فليس التمثيل سوى إجابة عن سؤال ضمني يعترض به المتلقي المفترض على دعوة القائل: كيف يجوز أن ينتسب الإنسان إلى جنس البشر ويصير في الوقت نفسه كأنه ليس من ذلك الجنس؟

يبدو أن الإجابة التي حملها تمثيل المتنبي قدَّمت الحجة التي بددت كل الشكوك التي ساورت المتلقي؛ فمن يستطيع أن ينكر "أن المسك قد خرج عن صفة الدم وحقيقته، حتى لا يعد في جنسه، إذ لا يوجد في الدم شيء من أوصافه الشريفة الخاصة بوجه من الوجوه"[1]؟

وأما قول الآخر:

فأصبحتُ من ليلى الغداةَ كقابضٍ   على الماءِ خانَتْهُ فُروجُ الأَصابعِ

فلا يحمل حجاجا بالمعنى الذي رأيناه في البيت السابق؛ فالمعنى المُمَثَّل الذي تنطوي عليه هذه الاستعارة التمثيلية هنا هو التعبير عن العمل الذي لا يحصل منه الإنسان على طائل. وهذا المعنى لا خلاف فيه ولا يمكن إنكاره، وهل يصح الاعتراض على من يدعي خطأه في ما فعل وأنه قد خاب ظنه في ما أمل أو طلب؟!

ليس الداعي إلى التمثيل في مثل هذه الحال إذن سوى بيان مقدار الخيبة وحدود قوتها وإزالة الشك عن المبلغ الأقصى الذي وصلت إليه. يتفاوت التعبير التمثيلي هنا عن المجرد في تمكُّن المعنى ومقداره عند المتلقي، وهو ما أضفى عليه السمة الحجاجية.

وخلاصة القول عن طبيعة هذه الصيغة البلاغية، هو أن بنية التمثيل يتضافر في تكوينها التصوير والحجاج والمعرفة، على نحو ما يمكن أن نفهم من هذا النص الذي أراد فيه الجرجاني تفسير أسباب تأثير التمثيل في النفس:

1- نفسه، ص. 123.

"فأول ذلك وأظهره، أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي..وأن تردَّها في الشيء تعلِّمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم..لأن العلم المستفاد من طرق الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة، يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام..وضرب آخر من الأنس، وهو ما يوجبه تقدم الإلف..ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولا من طريق الحواس..فأنت إذن مع الشاعر وغير الشاعر، إذا وقع المعنى في نفسك غير مُمَثَّل ثم مَثَّلَه، كمن يخبر عن شيء من وراء حجاب ثم يكشف عنه الحجاب."[1]

إن تمثيل المعنى يعني الانتقال به من صيغة التعبير اللغوي العقلي إلى صيغة التعبير اللغوي الحسي؛ حيث تشكل "الحسية" مبدأ في صياغة الصور البلاغية ذات التأثير النفسي أو الجمالي. وقد تظهر هذه الحسية في تعابير مجازية أو غير مجازية. ففي كثير من تمثيلات النص القرآني يتشكل التصوير الحسي في الوصف أحيانا، كما في قوله تعالى: "الله نورُ السَّموات والأرضِ مَثَلُ نوره كمِشكاة فيها مِصباحٌ المصباحُ في زُجاجةٍ الزُّجاجةُ كأنها كَوكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرةٍ مباركَةٍ زَيْتونَةٍ لا شَرْقِيَّةٍ ولا غَربيَّةٍ يكاد زَيْتُها يُضيءُ ولَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نارٌ نورٌ على نورٍ يَهْدي اللهُ من يشاءُ ويضربُ الله الأمثالَ للنَّاسِ بكلِّ شَيْءٍ عَليمٍ "[2]، أو في السرد كما في قوله تعالى: " إِنَّمَا مَثَلُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنْزَلْنَاهُ مِنْ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الأَرْضِ مِمَّا يَأْكُلُ النَّاسُ وَالأَنْعَامُ حَتَّى إِذَا أَخَذَتْ الأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ وَظَنَّ أَهْلُهَا أَنَّهُمْ قَادِرُونَ عَلَيْهَا أَتَاهَا أَمْرُنَا لَيْلاً أَوْ نَهَاراً فَجَعَلْنَاه حَصِيداً كَأَنْ لَمْ تَغْنَ بِالأَمْسِ كَذَلِكَ نُفَصِّلُ الآيَاتِ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ"[3].

من هنا كان الوصف والسرد صيغتين تعبيريتين حسيتين يتوسل بهما التمثيل لتوصيل مضمون عقلي. إن العلامات الحسية (الصفات والأفعال والشخصيات والأمكنة والأزمنة..) تمنح السرد القدرة على توصيل المعنى والتأثير

1- نفسه، ص. 121-122.
2 - سورة النور، 35.
3- سورة يونس، 24.

النفسي في المتلقي لما للحسية من عُلقة بالنفوس؛ فالمعرفة بواسطة الحواس تُذَكِّرُ الإنسان بأصوله الأولى عندما كان يعبر عن أفكاره بالرسوم والحركات والرموز. فصيغ التمثيل والحكايات السردية تمثل وسائل تعبيرية إنسانية تصل الإنسان بطبيعته الأولى المفطورة على كل ما هو حسي. وهاهنا يمزج الجرجاني في نظرته للتمثيل بين الوظيفة المعرفية والوظيفة الجمالية؛ فهو يجمع بين العقل والحس، وبين الإقناع والتأثير، وبين الصدق والكذب، أو بين اللذّة والمعرفة.[1] وقد وقفت ألفت الروبي على هذه الازدواجية في التمثيل أو التصوير الحسي عندما أشارت إلى أنه يشكل "وسيلة معرفية تقرب المعاني المجردة التي يصعب على المرء استيعابها عقلا دون معاونة الحس. وهذا التصوير الحسي مرتبط بطبيعة الحال بغايات أبعد من مجرد الإفهام، ربما تكون أخلاقية أو تربوية تهذيبية أو للتأثير فقط."[2]

إن حديث الجرجاني عن بنية التمثيل ووظائفه وحديث حازم القرطاجني عن التمثيل الخطابي هو حديث عن التحام المكونين التخييلي والحجاجي أو المعرفي والجمالي في تكوين هذه الصيغة البلاغية. ولا شك أنه-في العمق- حديث يصب في سياق نظرتنا لطبيعة النص السردي عند الجاحظ، وهي نظرة ترى أن ثمة تناظرا بين بلاغة التمثيل باعتباره عنصرا تعبيريا جزئيا وبين النص باعتباره تمثيلا سرديا ممتدا؛ فالعلاقة بين المعنى الخلقي والحكمي والمعرفي وبين الحكاية التي تساق على سبيل الحجة، هي العلاقة نفسها التي وقف عليها عبد القاهر الجرجاني في تأمله لتداخل وظائف التواصل والوظيفة الجمالية في نسيج التمثيل.

1- محمد العمري، البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999، ص. 349-396.

2 - التمثيل في التراث النقدي والبلاغي حتى نهاية القرن الخامس الهجري،ضمن كتاب: المجاز والتمثيل في العصور الوسطى، مجلة ألف، الدار البيضاء، ط2، 1993، ص. 89-90.

2. النص السردي القديم وجدل الوظائف.

يقوم إذن النظر في النص السردي عند الجاحظ على افتراض يفيد أنه يتوجه نحو التواصل والتخييل معا؛ أي إنه يجمع بين الوظائف التواصلية (المرجعية والانفعالية والحجاجية) وبين الوظيفة الأدبية. غير أن هذا الافتراض يبدو كما لو أنه يتجاهل مبدأ تراتبية الوظائف الذي سبــق لرومان ياكبسون أن اعتمده للتمييز بين أنماط النصوص التي توجد فيها أكثر من وظيفة من الوظائف الست التي حددها في الخطابات اللغوية، لأن النص إما أن تهيمن عليه الوظائف التواصلية، وفي هذه الحال لا يكون نصا أدبيا، وإما أنه نص أدبي، وفي هذه الحال يغدو التواصل تابعا للوظيفة الأدبية المهيمنة. لكن الافتراض الذي نصدر عنه في هذا البحث لا يعتمد مبدأ الهيمنة بقدر ما يعتمد مبدأ التوتر والتنافس بين الوظيفة الأدبية أو الجمالية والوظائف التواصلية في النصوص؛ فقد أوضح موكاروفسكي[1] أن الوظيفة الجمالية في الهندسة المعمارية تتنافس مع الوظيفة العملية المتمثلة في المسكن، كما أن الشعر التعليمي وفن الخطابة والأمثال والخرافات والسيرة الذاتية أنواع خطابية تتأرجح بين الوظيفة الأدبية والوظائف التواصلية التي تتصارع فيها لأجل الهيمنة.

إن الحديث عن جدل الوظيفة الأدبية والوظائف التواصلية أو تنافسها وصراعها، لا يعني أن جميع النصوص تمتثل لهذا المبدأ؛ ذلك أن هناك نصوصا أخرى سردية وغير سردية تعمد إلى كبح وظيفة لصالح أخرى؛ فالمقال الصحفي يكبح الوظيفة الشعرية لصالح الوظيفة المرجعية، والنص الشعري يكبح الوظيفة المرجعية لصالح الوظيفة الشعرية، والنص الروائي يكبح الوظيفة الحجاجية لصالح الوظيفة التخييلية. وبهذا نستطيع القول إن النصوص والأنواع تتفاوت في امتثالها لهذا المبدأ أو ذاك، أو بتعبير آخر إن درجة التنافس بين الوظائف متفاوتة بين نوع

نقلا عن: 1- Susan Rubin Suleiman , Le roman à thèse, pp. 30-31.

وآخر؛ فقد تخفت إلى مستوى يكاد يغيب فيه التنافس مثلما نجد في الشعر الحديث، وقد تعلو وتشتد في نوع مثل الخطابة التي تجمع في صياغتها بين الوظيفة الإقناعية الصريحة وبين نزوعها إلى استعارة أساليب التعبير الأدبي.

لقد أشار موكاروفسكي إلى الخاصية المزدوجة للعمل الفني باعتباره علامة مستقلة وتوصيلية في الآن معا؛ أي إنه يتراوح بين علاقتين "إحداهما خالية من القيمة الوجودية، والثانية توصيلية محض. هذا هو الحال بالنسبة للصورة الشخصية portrait، سواء كان ذلك في الرسم أو النحت. ويجمع البورتريه بين كونه توصيلا للشخص المصوَّر، وكونه عملا فنيا مجردا من أية قيمة وجودية. وتتميز الرواية التاريخية والترجمة الذاتية في الأدب بنفس هذه الخاصية المزدوجة."[(1)] ونضيف إلى هذه الأنواع فن الخبر في التراث السردي العربي، وأخبار الجاحظ ونصوصه السردية بشكل خاص؛ إذ تشير هذه النصوص في الأغلب الأعم إلى أشخاص حقيقيين اشتهروا بخاصية من الخصائص؛ فسهل بن هارون والكندي وثمامة بن الأشرس وغيرهم ممن صورتهم الأخبار والنوادر، هم أشخاص عاشوا في زمن الجاحظ وتناقلت أخبارهم المعاجم وكتب الأدب والتاريخ. وقد أراد الجاحظ توصيل حقيقتهم إلى القراء باعتبارهم أشخاصا يتمتعون بوجود تاريخي وبخصال معروفة ومتداولة بين الناس؛ فتصويرهم من هذه الجهة ليس سوى نقل لحقيقتهم الماثلة في المجتمع الذي ينتمون إليه، وكأن الأمر لا يعدو أن يكون توصيلا للصورة المعاينة، أو رسما لها بواسطة الكلمات لتَعَرُّفِها والإخبار عن صفاتها، وربما تثبيت ما يشيع حولها من معلومات وخصال للتأثير في اعتقاد المتلقي وسلوكه؛ حيث تصبح للصورة وظيفة حجاجية تضاف إلى وظيفتها المرجعية أو الإخبارية. غير أن صور هذه الشخصيات قد لا تحيل إلى أي مرجع محدد وتخلو من أي قيمة وجودية؛ بحيث يتحول سهل بن هارون والكندي وثمامة وعلي الأسواري ومحفوظ النقاش وعبد الله

1- الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية، ترجمة سيزا قاسم، ضمن كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، بإشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية القاهرة، 1986، ص. 289-290.

بن سوّار إلى علامات مستقلة لا تشير إلى أشخاص محددين بقدر ما تشير إلى وظائف دلالية كلية؛ فالنص السردي بمكوناته وسياقه الداخلي وعلاقاته مع غيره من النصوص، يستوقف القارئ للنظر إليه باعتباره نصا مشحونا بالمعنى يجب التفاعل معه والمشاركة في توليد دلالاته.

ج. بلاغة النص السردي القديم ومفهوم التأويل.

1. عن البلاغة والقراءة.

إن إحدى دلالات اقتران البلاغة بالنص السردي القديم تتجسد في الإشارة إلى فعاليته أو تأثيره العملي. ولعل التأثير المقصود هنا إظهار تحكم النص في القارئ وتوجيهه سواء بتقييد قراءته وإرغامها أو بتركها حرة طليقة؛ تعني بلاغة النص في هذا السياق إظهار وفحص "كيف يعرض النص أو "ينظِّر" صراحة أو ضمنا، القراءة أو القراءات التي نقوم بها، أو يمكننا القيام بها"،[1] وبتعبير آخر يمثل النص بالنسبة إلى القارئ –كما يقول ميشيل آدم[2]– لعبة مستمرة بين البرمجة المسبقة والمشاركة النشيطة؛ فالقارئ يواجه النص إما مذعنا لإكراهاته وتوجيهاته المسبقة، وإما يجد نفسه منغمسا في موقف حواري وفهم نشيط عندما تستدعيه فراغات النص وثغراته إلى المشاركة في تفعيله مستثمرا كفايته التأويلية.

والحق أن بلاغة النص السردي أو فعاليته التي يترجمها استنفاره لنشاط القارئ ومشاركته في تفعيله أو تكميله، تتجلى في مستويات عدة ذكر بعضها ميشيل آدم[3]؛ منها مشاركته في إجراءات تصديق العالم الممثَّل وتكميل مقتضيات احتمال المحكي، حيث لا يتم في العادة وصف الشخصيات والأماكن بشكل كامل، على نحو ما يتم حذف الأفعال البدهية. وتتجلى هذه المشاركة أيضا في مستويي البعد الرمزي والمعنى الكلي للنص؛ فالمحكي قد يلجأ إلى استخدام ألوان المجاز البلاغي التي

---

1 - Michel Charles, Rhétorique de la lecture, Seuil, coll. Poétique, paris, 1977. p. 9.
2 - Le texte narratif, Nathan, Paris, 1985. p. 14.
3 - Ibid., p. 15.

تنتهك احتماله وتأثيراته الواقعية، مما يتطلب من القارئ تفكيك نسقه المجازي وتمثّله على نحو واقعي. والقارئ في النهاية هو من يتولى منح الدلالة للنص؛ إذ يضطلع ببناء المعنى الكلي للنص معتمدا أحيانا على التوجيهات المبثوثة في النص وأحيانا على ذخيرته.

جملة القول إن ما نقصده ببلاغة النص السردي القديم في هذا المقام، هو التأثير العملي الذي يحدثه النص في القارئ إما بحمله على تقبل المعنى الجاهز والمشكَّل، وإما بتحريضه بوسائله الخاصة على فعل القراءة والتواصل النشيط. وفي الحالتين معا قامت بلاغة النص السردي على التأثير العملي في القارئ.

2. صيغتان في القراءة.

تصدر قراءتنا لنصوص الجاحظ السردية عن مبدأ يقر بأن أحد وجوهها البلاغية يكمن في مشاركة القارئ في إنتاج معانيها، غير أن هذا المبدأ قد يكون مناقضا لطبيعتها ووظيفتها؛ فهذه النصوص لم تحظ في تاريخ تلقيها القديم بتجاوب جمالي أو تأويل أدبي، وفي المناسبات النادرة التي تصدى القراء لهذه النصوص في عصر الجاحظ والعصور اللاحقة، تعاملوا معها تعاملا تداوليا؛ أي باعتبارها نصوصا تواصلية عملية عارية عن القيمة الجمالية. ولم تكن أحكام هؤلاء القراء الموجهة أساسا إلى النصوص الهزلية العابثة لتستثني نصوصا أخرى لم يَعْرَ هزلها عن الجد. غير أن تعاقب القراء وتحول آفاق القراءة كشفا عن جوانب أدبية ظلت مضمرة في التلقي القديم، وهذا دليل على الدور الذي يضطلع به القارئ، ودليل على فعالية النص الذي يحمله على إنجاز القراءة.

والحق أن ثمة علامات داخل هذه النصوص أو خارجها توجه القارئ إلى أن يتلقاها تداوليا؛ أي باعتبارها خطابات خلقية وتعليمية وعقدية، إذ تحدد رسالتها وتفصح عن معناها. وفي مثل هذه الحال لا يبقى مجال للحديث عن أي دور للمتلقي

في بناء المعنى أو تشكيل النص. إن متلقي النصوص السردية ذات الوظيفة التداولية يكتفي بالتقبل والاستجابة العملية. غير أن الاكتفاء بهذه الصيغة في التلقي، يعد طمسا لوظيفتها الأدبية؛ فهي تنطوي على علامات أخرى غير محددة بشكل كاف، تقتضي أن يعيد القارئ تأويلها وإدماجها في سياق خطابات وأنساق ثقافية لعلها انبثقت عنها أو تؤول إليها.

ما نروم إثارته هنا هو أن النص السردي عند الجاحظ يقتضي هاتين الصيغتين من القراءة؛ فهو نص حواري يتوجه إلى المتلقي بطريقتين:

-تتمثل الطريقة الأولى في النظر إلى النص باعتباره-كما يرى ميشيل ماير[1]- إجابة عن سؤال مضمر في ذهن السارد. إنه-في ضوء هذه الرؤية- حوار ضمني بين سارد ومتلق، لكنه خطاب يتحكم فيه السارد وتقاس فعاليته بالتأثير في متلق يتحدد وجوده بالاكتفاء بوضع السؤال دون أن يجرؤ على المشاركة في تنشيط الجواب أو النص. ومن النماذج السردية[2] الممثلة لهذه الطريقة في كتاب الحيوان ما أورده الجاحظ من أخبار تثبت فكرة وتوضحها وتقيم الدليل عليها؛ من ذلك الخبر الذي يرويه موضحا كيف أن الفزع يتسبب مباشرة في موت الملدوغ[3]، والخبر الذي يقص فيه عن أحد أصدقائه كيف يتذكر الكلب صاحبه بعد فراق طويل وما يعتريه من فرح وسرور بلقائه[4]، والخبر الذي يحكي فيه أحمد بن المثنى كيف أنه استطاع أن يتخلص من بطش الذئب في الصحراء لِما كان يعرفه من استسلام الذئاب عند سطوة الشهوة والالتحام[5]؛ فهذه الأخبار شواهد توضح وتثبت بواسطة السرد الأفكار التي يعرضها الجاحظ، وبذلك يمكن اختزال بلاغتها في كونها مجرد

---

1 - Langage et littérature, PUF, Paris, 1992. pp. 4 -5.

2- تناولت خولة شخاترة نماذج من هذه النصوص في سياق حديثها عن الحكاية التعليلية عند الجاحظ. للتوسع انظر كتابها: بنية النص الحكائي في كتاب الحيوان، أزمنة، عمان، 2006.

3- كتاب الحيوان، ج4، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي،مصر، ص. 122.

4- نفسه، ج2، ص. 128-129.

5- نفسه، ص. 217-218.

إجابات عن أسئلة محددة وقريبة إلى فهم القارئ: كيف يموت الملدوغ بالفزع؟ وكيف يتذكر الكلب صاحبه؟ وكيف يتمكن الإنسان من قتل الذئب في الخلاء؟

–وتتمثل الطريقة الثانية في حوار النص السردي مع المتلقي، في اعتبار النص مجموعة من العلامات الموجهة نحو متلق قادر على الفهم والتأويل؛ أي إن السارد يصوغ نصه في ضوء المقدرة التأويلية للمتلقي وتعاضده. فعلى الرغم من أن النص السردي ذو وظيفة تداولية صريحة، فإنه ينطوي على علامات واستراتيجيات تقتضي مشاركة القارئ وتفاعله. ومن نماذج هذه العلامات، هذا التعبير الوارد في خبر امرأة مذنبة هاجمتها حيَّة في أثناء قدومها للحج: "فانتبهت وحيَّة منطوية عليها، قد جمعت رأسها مع ذنبها بين ثدييها"[1].

لاشك أن هذا سلوك طبيعي لحيوان فاتك بالإنسان؛ غير أن القارئ يتساءل عن دلالات هذا الالتحام في النص الذي لم يورده الجاحظ للإجابة عن سؤال تعليمي صريح ومباشر، بل للسرد هنا وظيفة أدبية، وللتعبير المشار إليه إيحاءات يستطيع القارئ أن يلمح ما تومئ إليه من شؤم محدق بزيارة المرأة؛ فقدومها للحج مكدّر بالشر الذي لازمها حتى بعد قضائها لمناسك الحج. كما أن هذا الالتحام يومئ إلى أن المرأة امتداد للحية؛ يصور النص إذن امرأة تحمل كل سمات الشر والفجور على نحو ما سيكشف عن ذلك الخبر في النهاية بشكل صريح.

ومن النصوص التي استوقفت الدارسين المعاصرين واستنفرت تأويلاتهم، خبر أعرابية فقيرة تدعى غنية أثْرَت بما أخذته من ديات جوارح ابنها الممزقة بسبب شراسته وتعرضه للناس؛ فذكرته في أرجوزة لها تعبر فيها عن حسن رأيها فيه، وبأنه صار الآن خيرا من "تفاريق العصا"[2].

لاشك أن هذا الخبر يستدعي نمطا من التأويل لا يكتفي بالنظر في بنيته الداخلية، بل يسعى إلى تدبره في سياق علاقته بنصوص وخطابات ثقافية أخرى؛

1- نشير هنا إلى التأويل المهم الذي قدمه عبد الله الغذامي في كتابه النقد الثقافي-قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاءط1، 2000.
2- الجاحظ، البيان والتبيين، ج3، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ص. 49.

حيث يومئ إلى أن السرد مع الجاحظ يؤسس خطابا مناقضا للخطاب الذي أسسه الشعر والخطابة؛ فالسرد مجال للتعرية وتصوير النماذج الإنسانية في ضعفها وانكسارها. وفي هذا السياق ليس ابن غنية ب"الفحل" الذي "لا يُقرع أنفه" كما كانت أقوال البلغاء تصف "الرجل الجلْد الذي لا يُفتات عليه بالرأي"[1]، بل هو النموذج الذي يتعرض للتمزيق والتشويه، مثلما تعرض النموذج الذي رسمه الشعر الجاهلي للتقويض على لسان البخلاء الصالحين.

ويدعونا محمود المصفار[2] في السياق نفسه إلى عدم الاكتفاء في قراءة نوادر الجاحظ بدلالاتها الظاهرة الصريحة التي تنحصر عادة في البعد الخلقي الاجتماعي الملموس؛ فليلى الناعطية ليست مجرد شخصية مسرفة في البخل يصورها الجاحظ للتندُّر بها وإدانتها مثل باقي شخصياته البخيلة، ولكنها شخصية تحيل إلى مجال دلالي فكري؛ فالإشارة النصية التي حددت انتماءها المذهبي: "وأما ليلى الناعطية، صاحبة الغالية من الشيعة"[3]، حملت الباحث على تأويل النادرة في سياق علاقتها بالمذهب الشيعي الصوفي الذي كان يؤمن بفكرة التناسخ؛ فوصف السارد لها بأنها "ما زالت ترقع قميصا لها وتلبسه، حتى صار القميص الرقّاع، وذهب القميص الأول." وسرده على لسانها قولها: "أحُوصُ الفتقَ وفتقَ الفتق، وأرقَع الخرقَ وخرقَ الخرق."[4] ليس سوى تمثيل سردي لفكرة التناسخ وبعديها: التجدد والاتحاد.

إن هاتين الصيغتين في القراءة، لا تنفي إحداهما الأخرى؛ فوضوح "غرض" النص لا يتعارض مع تجاوب المتلقي ومشاركته في بناء "معناه". ثمة فرق بين "الغرض" الذي يوصله النص إلى متلقيه، وبين "المعنى الأدبي" الذي يبنيه القارئ أو يشارك في صياغته، مادام النص بناءا غير مكتمل يتطلب تدخلات القارئ باستخدام مهارته التأويلية وذخيرته.

1 - نفسه، ص. 44.
2 - بخلاء الجاحظ بين تعدد الخطاب و خطاب التعدد، كلية الآداب بصفاقس، 1998، ص. 63-65.
3 - الجاحظ، البخلاء، تحقيق طه الحاجري، ط 5، دار المعارف بمصر، ص. 37.
4 - نفسه.

3. النص السردي بين الغرض وصورة المعنى.

يسمح لنا تمييز عبد القاهر الجرجاني بين مفهومي "الغرض" و"صورة المعنى"[1] في التعبير الأدبي، بأن نفرق في نصوص الجاحظ السردية بين أغراضها الصريحة أو المباشرة التي تفهم بواسطة المحتوى الظاهر، وبين صور معانيها التي لا تنفصل عن الصياغة الأسلوبية وعن تمثلاتها الذهنية في عملية القراءة المستندة إلى ذخيرة المتلقي وكفايته التأويلية. وبتعبير آخر لا ينفصل المعنى الأدبي أو "صورة المعنى" عن الأسلوب وعن التمثل الذهني، بينما يقوم "الغرض" أو "الرسالة" أو المعنى التداولي في الفضاء المشترك بين السارد والمتلقي؛ أي في ما يسميه البلاغيون ب"الإيجاد"، وهو مجموعة من المسلمات والأفكار التي يتواصل القارئ معها من دون تأويل علامات النص أو إعادة إدماجها في سياقات نصية وأنساق ثقافية تتجاوز حدود النص.

ولعل هذا التمييز بين الغرض وصورة المعنى أن يعيد إلى الذهن ذلك التمييز الذي وضعه موكاروفسكي[2] بين العمل –الشيء والموضوع الجمالي، وهو التمييز الذي أفسح المجال في نظرية التلقي للحديث عن دور المتلقي في تحقيق النص وتفعيله، أو الحديث عن دور القراءة والتأويل في الوجود الجمالي الفعلي للنص.

هذا التناظر بين تصور الجرجاني للمعنى الأدبي وتصور منظري التلقي ينبغي ألا يفضي إلى التطابق مع رأي أحد أقطابها وهو إيزر الذي يرى أن المعنى لا يدرك في العمل الأدبي "باعتباره رسالة ولا باعتباره دلالة محددة ولكنه يدرك باعتباره صورة وحسب"[3]؛ إن هذا التصور لا يؤمن بضرورة إعادة إدماج النص

---

1 - دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي القاهرة، ص. 261.
2 - الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية، ص. 290-291
3 - L' Acte de lecture, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1997. p .246.

تداوليا بعد تأويل علاماته؛ إنه تأويل قائم على تعليق الدلالة ورفض منح النص أي دلالات ملموسة مادام النص التخييلي يقيم علاقة توتر مع نماذج الواقع والأنظمة المعيارية القائمة.[1]

والحق أنه يجب التنبه إلى أن إيزر وغيره من منظري التلقي صاغوا تصورهم الجمالي في سياق النصوص الأدبية الحديثة؛ حيث يدرك النص الأدبي باعتباره حاملا عددا لانهائيا من المعاني، أو لا محلاً فيه للمعنى المحدد. في حين يقوم التصور الجمالي الكلاسي على أساس وجود معنى خفي يمكن إدراكه بواسطة التأويل. وبهذا المعنى يمكن القول إن النص السردي عند الجاحظ منفتح، لكنه انفتاح مقيد بطبيعة الأدب الكلاسي.

4. التأويل بين المعنى المرجعي وصورة المعنى.

لقد أنكر إيزر استمرار مفهوم التأويل التقليدي الكلي الذي كان يبحث في العمل الأدبي عن معنى خفي، بينما أصبح الفن جزئيا لا يدعي امتلاك الحقيقة. فهل يعقل أن نجري على النص السردي القديم مفهوما للتأويل صيغ في سياق نصوص سردية حديثة؟

ومع أن إيزر صاغ نظريته في سياق ثقافته الغربية، إلا أن هذا ينبغي ألا يصدنا عن إثارة إشكال تأويل نصوص الجاحظ في ضوء مفهومات هذه النظرية وغيرها من النظريات التي صاغت مفهوم التأويل على نحو لا يخلو من فائدة لا تقتصر على النصوص الأدبية الحديثة، بل يمكن إجراؤها أيضا على النصوص الأدبية القديمة.

---

1 - Horst Steinmetz, Réception et interprétation, in Théorie de la littérature, Picard, Paris, 1981. p. 203-204

ربما كان الشيء الجديد الذي حملته نظريات التلقي والقراءة ولم يتنبه إليه النقد الأدبي من قبل، هو أن تحديد أدبية النص لا يعتمد في هذه النظريات بالضرورة على بنية النص، بل يقوم على تحليل تجربة الفهم عند القارئ وتحليل النشاط الذي يقوم به لتفسير الآثار الجمالية التي يستشعرها أثناء القراءة. ولعل تحليل تجربة القارئ الجمالية أن يمثل اعترافا بأن المعنى لا يوجد في النص، بل في منطقة التفاعل بين القارئ والنص. هكذا تدعو هذه النظريات المحلل إلى الاهتمام بفعل القراءة نفسه باعتباره نشاطا جماليا، بدل الاهتمام بالنص في حدوده الذاتية. ولعل هذه الفكرة أن تعيد النظر في التصور التقليدي الذي يرى أن النص وحدة مطابقة لذاتها في جميع الأحوال.[1] على هذا النحو يكون النقد الأدبي قد نقل محور اهتمامه من المرسل والنص إلى المتلقي؛ أي إن التأويل الذي صيغ في هذه النظريات يقوم مفهومه على الانشغال بتفسير ما يحدث في أثناء القراءة كما يرى إيزر[2] أو الانشغال بوصف تعاون القارئ كما يرى أومبرتو إيكو[3]، أو الانشغال بالكشف عن التشكل الجدلي لمعنى العمل الأدبي تاريخيا وفق فهم تحاوري بين العمل وسلسلة القراء المتعاقبين كما يرى هانس روبرت ياوس.[4]

لكن هل نستطيع أن نمضي مع هؤلاء إلى أنه لا وجود لنتيجة يتوخاها قارئ النص السردي غير سيرورة التفعيل التي يضطلع بها، مادام هذا النص لا يحمل معنى محددا أو معنى مرجعيا؟!

لقد سعت هذه النظريات إلى تجاوز النقد التقليدي ومعياره التأويلي المتمثل في استخراج دلالة النص، واستبدلت به تأويلا يقوم على وصف الأثر الجمالي أو تمثل القارئ للنص الأدبي. أي إن المعنى الجمالي يكمن في هذا البناء الذي يقوم به القارئ؛ فالقراءة تجربة جمالية تمكّن من القبض على أثر النص لا على دلالته.

1 - Ibid., p. 195.
2 - L'acte de lecture, pp.43- 44
3 - Lector in Fabula, Grasset, Paris, 1985. p .232- 238
4 - Pour une esthétique de la réception, Gallimard, Paris, 1987.

غير أن هذا التصور القائم على رفض ربط التأويل باستخراج دلالة النص، يبدو أنه لا يصمد أمام حقيقة أن المعنى -كما يقول إيزر نفسه- لا يستطيع أن يحتفظ بصفته الجمالية إلى ما لا نهاية؛ فهذه الصفة "غير ثابتة ومهددة بالتحول المستمر إلى معنى محدد أو معنى مرجعي. إننا عندما نتساءل عن دلالة المعنى إنما نعمل على إضاعة صفته الجمالية لصالح سماته المرجعية. وانطلاقا من هذه اللحظة يكف المعنى عن أن يدل بذاته ويكوّن أثرا جماليا. ومن هنا ينكشف مفهوم المعنى عن التباس أو ازدواجية: فهو تارة ذو صفة جمالية وتارة ذو صفة مرجعية".(1)

ينطوي كلام إيزر هنا على تناقض مع تلك الحقيقة النقدية التي حاول منظرو التأويل الأدبي ترسيخها منذ رولان بارت في كتابه السجالي "النقد والحقيقة"، وهي أن المؤول ينبغي ألا يعمل على استخراج معنى النص وإزالة ما يحمله من مواضع اللاتحديد؛ أي إن مؤول النص الأدبي ينبغي ألا يصل إلى طور إعادة إدماج النص في سياق تداولي يكتسب فيه المعنى المبني دلالة ملموسة.

لنحاول أن نتذكر ما قاله هذا الناقد الفرنسي وهو يرسم معالم النقد الجديد في فرنسا؛ يقول إن موضوع علم الأدب: "لا يمكن أن يكون فرض معنى على الأثر، ورفض المعاني الأخرى..إنه لا يمكن أن يكون علما للمحتويات..وإنما علم ل"شروط المحتوى" أي للأشكال: ذلك أن ما سيهمه هو تغيرات المعنى التي تتولد و-إذا شئنا القول- تكون قابلة للتولد عن الآثار الأدبية: إن موضوعه لن يكون معاني الأثر الممتلئة وإنما، خلافا لذلك، المعنى الفارغ الذي يدعمها جميعا".(2)

واضح أن رولان بارت كان هنا بصدد تأسيس علم للأدب يتجاوز به ما يسمى بالنقد الأدبي؛ فإذا كان موضوع النقد الأدبي استخراج معنى معين من النص، فإن موضوع علم الأدب هو المعنى الفارغ الذي يسند كل المعاني المحتملة في النص؛ أي إن موضوع هذا العلم هو البنية.

---

1 - L'acte de lecture, p.53.

2- النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، 1985. ص. 61.

قد تختلف حجة بارت عن حجة إيزر أو إيكو أو غيرهما في رفض أن يكون موضوع التأويل الأدبي دلالة معينة ينطوي عليها النص، بيد أن النتيجة في النهاية واحدة، وهي أن علمية النقد أو موضوعية التأويل الأدبي تتعارضان مع النظر إلى النص باعتباره وثيقة أو استخدامه لأغراض خارجية أو غير نصية.

مهما تكن قوة حجج هذه التصورات، إلا أنها لا يمكن أن تحل ذلك الالتباس الذي يتصف به المعنى في النص الأدبي، كما أشار إلى ذلك إيزر. فمهما تحاشى المؤول استخراج دلالة النص الأدبي، وانصرف إلى وصف بنيته أو وصف تجربة قراءته وتواصله معه، إلا أن مآل أي تأويل في النهاية هو إنتاج الفهم؛ أي القبض على المعنى الكلي للنص. هذه الوظيفة التقليدية للتأويل التي ثارت عليها التصورات التقليدية الشكلية، ينبغي أن يستعيدها الناقد المؤول، ليس في صيغتها الانطباعية والاختزالية، ولكن في صيغة جديدة تستجيب لمتطلبات التفسير الشكلي وتستفيد من منجزاته. على هذا النحو يصبح مفهوم التأويل جدلا بين الفهم والتفسير،[1] وتصبح وظيفة الناقد المؤول استخراج دلالة النص الإنسانية "ليس لأجل تحديد معناه ولكن لأجل فتح الطريق أمام معان أخرى".[2]

وإذا عدنا بعد هذا الحديث إلى النظر في ما قاله إيزر عن المعنى في التأويل المعاصر، بأنه صورة وليس رسالة أو دلالة محددة، واستحضرنا أيضا ما أشار إليه من التباس المعنى وازدواجه بين أن يكون تارة ذا صفة جمالية وتارة ذا صفة مرجعية؛ فإننا ندرك المعضلة التي كان يستشعرها هذا المنظر إزاء ما يمكن أن يترتب على القول بأن المعنى هو سيرورة القراءة ذاتها التي يقوم بها المؤول. لقد نقل إيزر ومنظرو التلقي المعنى من حقل النص إلى حقل القراءة، وتحول السؤال النقدي من صيغة "كيف بُني النص؟" إلى صيغة "كيف فُهم النص؟". ومع اختلاف الصيغ يبدو أن قدر المعنى أن يُمسخ على الدوام؛ تارة في مفهومي البنية والعلاقات

1- Mario Valdès, De l' interprétation, in Théorie littéraire : Problèmes et perspectives, PUF, Paris, pp. 278 - 285.
2 - Ibid., p. 277.

الداخلية وتارة في مفهومات الصورة وتجربة القراءة والتمثل الذهني. غير أن الإشكال الذي يظل عالقا في هذه التصورات النقدية: هو كيف يتعامل الناقد المؤول الذي يؤمن باستقلالية النص الدلالية وانفتاحه على قارئه، مع معنى النص ودلالاته الاجتماعية والنفسية والإنسانية؟ هل يكتفي بتفسير بنية النص وتنظيمه الشكلي الداخلي؟ أم يكتفي باستخراج دلالته دون تحديدها؛ أي دون إدماجها في سياق تداولي محسوس؟

وإذا كان هذا هو هدف التأويل الأدبي اليوم؛ أي التأويل الذي ينطلق من ضرورة مراعاة المؤول لانفتاح النص وتعدد معانيه دون الانزلاق إلى أي تحديد من شأنه إغلاقه وحصره في أحادية الدلالة، فإن السؤال الذي يفرض نفسه في سياق تناول نصوص الجاحظ السردية، هو ذلك السؤال الذي ألح على إيزر: هل يمكن التعامل مع معنى النص الأدبي باعتباره حدثا جماليا لا يحيل إلى المجال التداولي؟

5. النص السردي القديم ومفهوم التأويل.

على الرغم مما تحمله تحولات الأسئلة النظرية إلى المعرفة النقدية وإلى مفهوم التأويل من غنى وفائدة، يظل النص الأدبي هو المعيار الحقيقي في أي تفكير نقدي. وإذا ما تعلق الأمر بصياغة مفهوم لتأويل نصوص الجاحظ السردية، فإننا مطالبون باستيعاب هذا النقاش الحيوي الدائر في النظرية الأدبية المعاصرة، بالقدر الذي تطالبنا فيه نصوص الجاحظ السردية بمعايشتها وتمثلها باعتبارها جزءا من الموروث الأدبي الكلاسي؛ فكثير من هذه النصوص تفترض متلقيا لا يكتفي بتلقي رسائلها الصريحة، ولكنها تسهم في بناء معناها المضمر.

ما نتوخى بيانه هنا هو أن النصوص القائمة على المعنى الوحيد، أو النصوص التواصلية العملية في مدونة الجاحظ السردية لا تخلو من سمات تعمل في

اتجاه مضاد للقراءة الاختزالية والبسيطة. فبعض هذه النصوص تقول أكثر مما تريد قوله؛ إنها أكثر غنى وامتلاءا بالدلالة. ثمة ثغرات أو إيحاءات تمنح معاني زائدة عن المعنى المستفاد من الرسالة، ولأجل ذلك فإن معنى النص لا يستنفده التأويل المقترح من المؤلف أو السارد؛ فالنص بنزوعه البلاغي إلى الامتداد والتفصيل في سياق جنس سردي بسيط ومختزل، يومئ إلى استراتيجية وظيفتها التخفيف من عبء الرسالة ووطأتها وتحرير الخبر من وظيفته التداولية أو الثأر لحريته على نحو ما عبرت سوزان سليمان بصدد رواية الأطروحة[1].

يوحي الخبر عند الجاحظ أحيانا بأن الحكاية التي يسردها أكثر تعقيدا من الملفوظات التأويلية التي يتلفظ بها السارد أو يوردها المؤلف قبل النص أو بعده؛ فمن المحتمل أن يحمل إشارات لا تخدم بالضرورة أطروحته المباشرة، بل تخدم السرد ذاته أو الوظيفة الأدبية؛ فامتداد السرد والتفصيل في الوصف والتفاعل مع النصوص والخطابات المختلفة، سمات بلاغية تَصرِفُ انتباه القارئ عن رسالة النص الصريحة. إنه يكتشف أن اختزال النص في رسالته المعلنة يتناقض مع كتمانه وغناه. يحمل الخطاب السردي عادة تفاصيل لا يمكن أن يستوعبها الخطاب التداولي أو الحجاجي في النص، أو إنها غير مفيدة له، لكنها ضرورية لصناعة وظيفته الأدبية.

يفضي القول السابق إلى أن هناك صلة بين مفهوم الأدبية ومفهوم التعاون حسب تعبير أومبرتو إيكو الذي يضطلع به القارئ لاستخلاص المعنى وسد الثغرات. وإذا كان إيكو فسر تعاون القارئ وتفانيه في استنطاق النص على أساس مفهوم "الاقتضاء" التداولي، فإنه عمد من جهة أخرى إلى ربط نشاط القارئ التأويلي بالوظيفة الجمالية. يقول:"بقدر ما ينتقل نص ما من الوظيفة التعليمية إلى

1 - Le roman à thèse, p. 239.

الوظيفة الجمالية، فإنه يتوخى تسليم المبادرة التأويلية للقارئ..إن **حاجة النص إلى** من يساعده على العمل حاجة ضرورية."[1]

ومع أن الأخبار ليست على درجة عالية من التركيب والتعقيد التي تتطلب تعاون قارئ كفء، إلا أن ذلك لا يمنع أن نجد بينها نصوصا يفرض نسيجها الأدبي على القارئ ممارسة تأويل أدبي وتلق جمالي؛ أي على الرغم من أن الجاحظ صاغ نصوصه السردية في سياق ثقافي تهيمن عليه التصورات البلاغية الكلاسية ومفهوماتها التداولية، متوخيا توصيل المعنى الوحيد والرسالة العملية واللذة المرتبطة بالأخلاق، إلا أن ذلك لم يحل بينه وبين خلق نصوص تتغيا التحرر من سلطة هذه البلاغة بواسطة مخاطبة قارئ ذي كفاية تأويلية لا يكتفي بتلقي الرسائل أو الاستجابة للمقاصد العملية، بل يشارك في تفعيل النصوص مستندا إلى معرفته وذخيرته.

لن يكتفي قارئ النصوص الآتية: "عبد الله بن سوار وإلحاح الذباب"[2] و"علمه حيلة فوقع في أسرها"[3] و"بين عروة بن مرثد وكلب حسبه لصا"[4] على سبيل المثال، بتلقي رسائلها الخلقية والتعليمية والعقدية، ولكنه سيعمد إلى تأويلها وإدماجها في أنساق ثقافية تتجاوز المواقف الملموسة للواقع اليومي.

تصبح النصوص المشار إليها في ضوء هذا التلقي مجالا تخييليا يتولى القارئ تأويله بإدماجه في مجموعة من النصوص والخطابات؛ فقد شكل الخطاب البلاغي عند الجاحظ بمفهوماته سياقا حاورته هذه النصوص وأعادت صياغته وتمثيله تخييليا، كما حاورت نصوصا سردية وغير سردية حرص الجاحظ على بثها في مؤلفاته. وبذلك فإن معناها لا يتشكل إلا في سيرورة القراءة التي ينجزها قارئ

1- Lector in Fabula, p.64.

2 - الحيوان، ج3، ص. 343-346.
3 - نفسه، ج2، ص. 171-172.
4- نفسه، ص. 231-233.

يعمد إلى إعادة تأويل علاماتها؛ مثل ألفاظ الإشارة في النص الأول وحيلة النباح في النص الثاني ولفظ العصا في النص الثالث.

إن هذه العلامات التي تحمل دلالات مباشرة في سياقاتها الحكائية، سرعان ما تمتلئ بدلالات أوسع عندما يتدخل القارئ بمقدرته التأويلية وذخيرته من النصوص والخطابات، وينظر إليها باعتبارها ثغرات أو مواضع غير مكتملة في نسقها الداخلي المغلق. وفي سبيل سد هذه الثغرات واستكمال المعنى المحتمل وتفعيله، لا يجد القارئ مناصا من ربط هذا النص بنسق الخطاب البلاغي عند الجاحظ وبنصوص سردية أخرى مماثلة أوردها الجاحظ نفسه أو غيره.

اعتمد نص "عبد الله بن سوار وإلحاح الذباب" على استراتيجية بلاغية تمثلت في الحضور الكثيف لوسائل الإشارة : اليد والرأس والرجل والعين والأنف والوجه والإصبع والجفن والكم؛ وهو حضور أوحى للقارئ بجو ثقيل من الصمت يخيم على مجلس القاضي الوقور؛ صمت مطبق لم تخترقه سوى حركة الذباب وإشارات القاضي بعد انهزامه أمام أضعف مخلوقات الله تعالى:

- يحرك يده، بين يديه، يذب بإصبعه، بيده، ردَّ يده،
- يشير برأسه،
- سقط على أنفه، على أنفه، أرنبته،
- مؤق عينه، المؤق، عاد إلى مؤقه، في فتح العين، أن يذب عن عينيه، وعيون، بعين،
- يغضّن وجهه، ذب عن وجهه،
- أطبق جفنه، على جفنه الأسفل، جفنه، فحرّك أجفانه،
- بطرف كمه،

هذه الهيمنة الواضحة لوسائل الإشارة نبّهت المتلقي إلى ضرورة بناء سياق آخر لأجل تأويل النص السردي بعيدا عن وطأة الرسالة التي أفصح عنها القاضي

عندما اعترف بالهزيمة وأشاد بسلطان الذباب وقدرة الحيوان العجيبة؛ وهي رسالة عامة لا تكاد تخلو منها نصوص الجاحظ السردية في كتاب الحيوان.

إن السياق الذي يدعونا النص إلى اعتماده في التأويل، هو سياق تداخله مع خطاب الجاحظ حول معايير البلاغة ومفهومات البيان وتصنيفه لوسائله المتمثلة في اللفظ والإشارة والعقد والخط والحال، وتكون الإشارة باليد وبالرأس وبالعين وبالحاجب وبالمنكب وبالثوب وبالسيف.[1] يكشف هذا السياق أن القاضي الزميت في سبيل استغنائه عن وسائل الإشارة وتكلفه الوقار قد أخلَّ بعمود البلاغة التي لم تكن في تصور الجاحظ مجرد نظرية في الخطاب، بل نظرية في الحياة الإنسانية.

وفي نص "علمه حيلة فوقع فيها" سيحتال رجل مدين على غرمائه بالنباح في وجه كل من يكلمه، وهي حيلة إن نجحت في تخليصه من ورطته المالية، إلا أنها وضعته خارج دائرة التواصل الإنساني؛ فقد عطَّل أهم وسيلة تميز الإنسان عن البهيمة وهي اللسان، من هنا كانت علته أفدح من علة قاضي البصرة.

وفي نص "بين عروة بن مرثد وكلب حسبه لصا" استُخدِم لفظ العصا: "ثم أخذ عصاه وجاء حتى وقف على باب البيت" للإيحاء بكل الحمولة الدلالية الغنية والمتنوعة التي يحملها هذا اللفظ في النص الثقافي العربي؛ فهي قد تدل على سمة من سمات الشخصية العربية "وبالناس حفظك الله أعظم الحاجة إلى أن يكون لكل جنس منهم سيما" وعند "العرب العِمَّة وأخذ المخصرة من السيما"، كما قد تدل على الوقار والزيادة في "التكهُّل والزماتة، وفي نفي السخف والخفة"، و"كل ما زادوه في الأبدان، ووصلوه بالجوارح، فهو زيادة في تعظيم تلك الأبدان"، وقد تدل على أداة القتال؛ فقد قال عُمير بن سعد لعمر بن الخطاب مفسرا سرَّ وجود العصا معه: "ومعي عَصاي إن لقيت عدوّاً قاتلته، وإن لقيت حية قتلتها"، وقد تدل أيضا على

1 - البيان والتبيين، ج1، ص. 76-77.

"التأهب للخطبة والتهيؤ للإطناب والإطالة" وفي هذا المعنى قال عبد المالك بن مروان "لو ألقيت الخيزرانة من يدي لذهب شطر كلامي"[1].

ومع أن جميع هذه الدلالات لا يمكن نفيها عن نص الخبر، إلا أن الأهم في هذا السياق أن الجاحظ استخدم هذا اللفظ في سياق سخريته من شخصية الأعرابي سواء في عجزه عن مواجهة اللص أو بخطبته الجوفاء. فقد كان أخذه للعصا تصويرا ساخرا لشخصية ذاهلة عن المقام والتواصل المطلوب.

إن إدماج هذه النصوص السردية في سياقات وأنساق ثقافية أوسع، يظهر حاجتها إلى التأويل، غير أن هذا التأويل الذي يعمد إلى بناء المعنى بواسطة ربط النصوص السردية بغيرها من النصوص والخطابات التي انبثقت عنها أو التي تؤول إليها، لا يقف عند حدود هذا المعنى الذي يبنيه المتلقي والذي أطلق عليه إيزر لفظ "الصورة" بل يتعداه إلى المعنى التداولي انطلاقا من السؤال الذي يثار عند كل قراءة: ما دلالة هذا المعنى اجتماعيا؟ أليس هذا مآل كل معنى جمـــــالي؟!

1 - نفسه، ج3، ص.90، 92، 119، 43، 117، 119.

الفصل الثاني

التمثيل السردي والتواصل

يقوم التمثيل السردي في أخبار الجاحظ ونوادره على السمات التي قام عليها التمثيل باعتباره صيغة بلاغية جزئية؛ إنهما يلتقيان في التقديم الحسي للمعنى وإحداث مشابهة بين المعنوي المجرد والمادي الملموس؛ وقد يتوسلان أحيانا بالوصف والسرد، وذلك عندما يعملان على تجسيد المعنى المُمَثّل بتراكم الأوصاف أو بخلق حدث وشخصيات في الزمان والمكان، كما أن كلاهما يسعى إلى التواصل مع المتلقي بتعليمه وإفادته برأي أو حكمة أو بتهذيب أخلاقه أو بإقناعه بصحة مسألة وتثبيتها وتقويتها في نفسه.

يرى كارلهينز ستيرل أن ما يسميه -استنادا إلى أرسطو[1]- بالمثال exemple يضمر غرضا خلقيا بينما يقوم في الظاهر على السرد. إنه شكل ممتد ومختزل في الآن معا؛ يعمل على تمديد الحكمة التي يُبنى عليها، ويختزل الحكاية التي يستدعيها لخدمة قصده الخلقي المتمثل في حمل المتلقي على فعل شيء أو تجنبه[2].

أ. الأخبار والمواقف التواصلية.

تسمح لنا نصوص الجاحظ في ضوء التلقي التداولي أن نماثل بين خطابها وبين المقامات التواصلية التي يتوخى فيها المرسل الذم والتحقير والسخرية لإثارة انفعالات النفور والاستهجان عند المتلقي.

يرى أرسطو أن المثال حجة تشبه الاستقراء، وهو نوعان؛ أحدهما يقوم على رواية وقائع حدثت في الماضي، والآخر يقوم على تخيل وابتكار القصص والحكايات. أنظر:

1 -Rhétorique,Le livre de Poche, Librairie Générale Française 1991 , pp. 251 -254.

2 -Karlheinz Steirle , L'Histoire comme Exemple l'Exemple comme Histoire, in Poétique n° 10, 1972, pp. 182-183.

في خبر "وفاء الكلب"[1] يروي السارد حكاية تاجر خرج بصحبة شقيقه وجاره إلى أطراف المدينة في انتظار وصول تجارته، فأبى كلبه إلا أن يتبعه على الرغم من حرص صاحبه على منعه بكل الوسائل العنيفة، وبينما هو في الموضع الذي قصده والكلب رابض في مكان قريب منه، تعرض له بعض الأعداء بالضرب حتى شارف على الهلاك فرموا به في بئر وغطوه بالتراب، وبينما هرب من كان معه من الصحبة ظل الكلب يبذل كل ما في وسعه لإنقاذ حياته. وقد أمكنه الكشف عن رأسه وعادت إليه روحه حتى جاء من حمله إلى أهله.

تسرد هذه الحكاية موقفا ينبني على توصيل قيمتي الوفاء واللؤم؛ إذ تثير في المتلقي شعور الإعجاب بالحيوان وسوء الظن بالإنسان واستنكار أفعاله؛ أي إن النص يتوخى الذم والتحقير لإثارة الاستهجان من جهة والمدح والتشريف لإثارة انفعالات الحب والاستحسان من جهة أخرى. إن الوظيفة البلاغية المتوخاة في هذا النص تتمثل في حمل المتلقي على الانفعال أو اتخاذ موقف.

في هذا الموقف البلاغي يبرز المقصد الخلقي؛ فقد قام السارد بالتمثيل الحكائي للمعنى الخلقي المستفاد من البيت الشعري الذي جاء النص السردي تفسيرا له:

يُعَرِّدُ عنه جارُه وشقيقُــــه   وينبِشُ عنه كلبُه وهو ضاربُه

وإذا كان البيت الشعري يشكل حكاية مكثفة لمعنى خلقي هو نواته؛ فإن الخبر الذي ورد في أعقابه يعد نصا سرديا تفسيريا لهذه الحكاية المكثفة أو لهذا التمثيل الخطابي؛ والمقصود بالتفسير هنا التفصيل السردي للصورة المجملة الواردة شعرا، أو التحويل الحكائي الممتد للمعنى التمثيلي.

1 - الحيوان، ج2، ص. 122-123.

في خبر "عبد الله بن سوّار وإلحاح الذباب"[1] يحكي السارد ما حدث لعبد الله بن سوار القاضي المعروف بوقاره وزمانته عندما هاجمه ذباب من دون أن يذب عنه، غير أنه لما ألح عليه وأطال المكث على وجهه لم يجد بدا في النهاية من الخروج عن وقاره الذي كان يتحصن به، معترفا أن قدرة الإنسان محدودة حتى مع أضعف مخلوقات الله عز وجل.

لقد بدا رد فعل القاضي غير سوي وغير منسجم مع ما يتطلبه المنطق الرزين في مثل هذا الموقف. إذ اتصف سلوكه بالشذوذ والغرابة في موقف لا يستدعي هذا السلوك بتاتا. يشير النص إذن إلى غرابة هذا السلوك الذي يرفضه الواقع اليومي وتتكره شروط الحياة الطبيعية، ويحتج بما يؤثره الناس وينحازون إليه من أمور سامية وواقعية.

ينطوي الخبر على فائدة تحمل على إنجاز فعل يقع خارج النص؛ إذ يتوجه إلى المتلقي للتأثير فيه عندما وحمله على إدانة القاضي بواسطة الضحك، والتوقف عن تعظيمه وإجلاله. إن هذه الوظيفة البلاغية الحجاجية ليست سوى نتيجة موقف تواصلي يتوخى فيه السارد الذم والسخرية وإثارة انفعالات الاستهجان والنفور في المتلقي وتأسيس أفعال إنسانية واجتماعية نبيلة في المجتمع. النص إذن تمثيل سردي لمضمون خلقي واجتماعي يقضي بضرورة السلوك وفق الطبيعة الإنسانية، كما أنه تمثيل لمقاصد معرفية وعقدية سنقف عليها لاحقا.

ويتماثل الموقف البلاغي الذي صيغ فيه خبر الشيخ عروة بن مرثد مع كلب حسبه لصا[2]، مع الموقف البلاغي في الخبرين السابقين؛ أي السخرية من شخصية الحكاية والتقليل من قيمتها لإثارة الضحك منها وعدم التعاطف معها. فقد روى السارد خبر شيخ من بني نهشل نزل ببني أخت له في سكة بني مازن في شهر رمضان؛ وكان الرجال خرجوا إلى ضياعهم والنساء يصلين في مسجدهم، ولم يبق

1 - نفسه، ج3، ص. 343 -346.
2 - نفسه، ج2، ص. 231-233.

في الدار سوى كلب يعس. ولما انصفق باب أحد البيوت اعتقد بعض الإماء أن لصا دخل الدار، فاستنجدت إحداهن الشيخ عروة وكان الرجل الوحيد في الحي. لكن الشيخ لم يجرؤ على اقتحام البيت والقبض على اللص المفترض، بل لاذ بخطبة طويلة تروحت بين الوعد والوعيد، دون أن ينتبه إلى حقيقة الأمر التي كشفت عنها جارية من إماء الحي عندما دفعت الباب وخرج الكلب.

وإذا كان الموقف البلاغي الذي تنطوي عليه الحبكة السردية في النص يدعونا إلى استهجان سلوك الشيخ وتصرفه المفارق الذي وضعته الحكاية في موضع سخرية وهزء؛ فإن كلام الشيخ الذي شغل معظم النص السردي، يعد خطابا حجاجيا خالصا يتماثل مع الموقف التواصلي الذي يتوخى فيه الخطيب إقناع المتلقي وحمله على فعل ما أو صَدّه عنه؛ إنه الموقف الذي يروم تثبيت قيمتي الفائدة أو الخسارة، على نحو ما يروم فعليا حث المتلقي أو تحذيره، وانفعاليا إثارة الخوف أو الأمل في نفسه.

لقد شكل الخبر إطارا سرديا لعرض الوظيفة الحجاجية في خطبة الشيخ لأجل السخرية منها كما سنرى لاحقا في تحليلنا لبلاغة التخييل في النص. لكن حسبنا أن نشير هنا إلى أن الوظيفة الإقناعية مكون أساس في تكوين هذا النص؛ ليس في بنيته العامة فقط، ولكن أيضا في صياغته الأسلوبية؛ بحيث لم يشكل السرد سوى إطار خارجي. فقد تراوح خطاب الشيخ بين أساليب التهديد والوعيد والهجاء في صيغة الاستفهام الدال على الإثبات وصيغ القسم والتوكيد والمبالغة والذم والأمر على جهة التهديد والتخيير في قوله:"إيه ياملأمان!أما والله إنك بي لعارف، وإني بك لعارف..لبئس والله ما منتك نفسك! فاخرج وإلا دخلت عليك..لتخرجن أو لأهتفن هتفة مشئومة عليك..يا ألأم الناس وأوضعهم..والله لتخرجن بالعفو عنك أو لألجنَّ عليك البيت بالعقوبة!" وبين أساليب التودد والإغراء في صيغ الطلب والرجاء والوعد والتوكيد والقسم الدالين على التقرُّب في قوله:"أخرج يا بني وأنت مستور، إني والله ما أراك تعرفني.. أنا عروة بن مرثد أبو الأعز المرثدي، وأنا خال القوم

وجلدة ما بين أعينهم.. وأنا لك في الذمة كفيل خفير، أصيِّرك بين شحمة أذني وعاتقي لا تُضارّ، فأخرج فأنت في ذمتي، وإلا فإن عندي قوصرتّين إحداهما إلى ابن أختي البار الوصول، فخذ إحداهما فانتبذها حلالا".

بعد هذه الخطبة غير المجدية انكشف الباب المغلق عن كلب؛ لم يكن الشيخ إذن يخاطب سوى حيوان لم يعقل من كلامه حرفا. لو كان يعلم بأمره لولج عليه كما اعترف في النهاية قائلا:"الحمد لله الذي مسخك كلبا، وكفاني منك حربا![ثم قال]: تالله ما رأيت كالليلة، ما أراه إلا كلبا! أما والله لو علمت بحاله لولجت عليه."؛ هو إذن اعتراف ضمني بجبنه وعدم قدرته على مواجهة اللص المفترض، ولكن مادام الأمر يتعلق بكلب حقيقي، وليس بلص مُسخ كلبا كما حاول أن يوهمنا ليخفف من حدة المأزق الذي تورط فيه نتيجة تسرعه وعدم تدبره، فلابد له إذن من أن يدفع عنه تهمة الجبن المطلقة التي قد تلحق به بعد أن تبين الجميع أنه عجز عن مواجهة كلب. لم تكن العبارة الختامية التي تلفظ بها، سوى إجابة ضرورية عن سؤال افترض الشيخ وروده على ألسنة الحاضرين؛ فهو ملفوظ توجه به إلى الآخرين لغرض حجاجي: هل بلغ بك الجبن أن عجزت عن مواجهة حيوان أليف؟ ولكنها إجابة كلفته اعترافا ضمنيا بجبنه عن مواجهة اللص.

ولم يكن عروة بن مرثد الشخصية الوحيدة من شخصيات الجاحظ التي وقعت ضحية سوء السلوك نتيجة سوء التدبر المصحوب بقيمة سلبية مضافة كالجبن أو الجهل أو البخل؛ ففي خبر عن شيخ من أهل الخُريبة بالبصرة[1] يروي الشيخ ما حدث له على ظهر سفينة محملة بالباقلاء وقد وقع اختياره عليها لحبه الباقلاء وإيثاره التفرد بالسفينة الخالية من الركاب؛ فقد وقع ضحية جهله بما يتخلق من هذا النبات من ذبان يستحيل الاجتماع به في مكان واحد. يقول سارد الخبر:"كنت أحب الباقلاء، وأردت، إما البصرة وإما بغداد..فصرت في سفينة حملها باقلاء، فقلت في نفسي: هذا والله من الحظ وسعادة الجد..أجلس في هذه السفينة على هذا الباقلاء،

1 - نفسه، ج3، ص. 356-357.

فآكل منه نِياً ومطبوخا، ومقلوا، وأرضُّ بعضه وأطحنه، وأجعله مرقا وإداما..فابتدأت فيما أمّلته، ودفعنا السفينة، فأنكرت كثرة الذبّان. فلما كان الغد جاء منه ما لم أقدر معه على الأكل والشرب. وذهبت القائلة وذهب الحديث، وشُغِلت بالذّبِّ.."

يروم الموقف التواصلي في النص إنزال العقاب بالشيخ ووضعه موضع سخرية، وبذلك يدعو المتلقي إلى عدم التعاطف معه. لقد انطوى سلوك الشيخ على خطأ مضاعف؛ فجهله بحقيقة الباقلاء وإسراع الطمع إليه من دون توجس يقتضيه الموقف، عرضاه لبلية شديدة؛ فالسفينة الخالية من المسافرين لم تفتق في ذهن الشيخ أي خاطر يحمله على التوجس والارتياب في أمرها.

يمثّل هذا الموقف الهزلي عقابا للشخصية على فعلها الحقير؛ يؤكد ذلك ما يرويه الجاحظ في سياق آخر من كتاب الحيوان من أن "رجلا هرب من غرمائه فدخل في غابة باقلاء، فتستر عنهم بها، فأراد بعضهم إخراجه والدخول فيها لطلبه، فقال أحكمهم وأعلمهم: كفاكم له بموضعه شرًّا!".[1] فالباقلاء موضع شر وعقاب يعرفه الحكماء والعلماء وأهل التجربة. أما الشيخ فلم يعرف عنه سوى تلك المزايا التي أسالت لعابه وجعلته يحلم برحلة شهية على متن السفينة، ولم يدرك أنه "رديء يخثّر الدم ويورث السوداء وكل بلاء"[2]. ولأجل ذلك كانت إحدى وظائف هذا النص تعديل سلوك المتلقي وحمله على تصرف لا يشوبه طمع أو سوء تدبر.

واضح أن عديدا من شخصيات الجاحظ تتعرض للعقاب الذي لا يترتب عليه أي إحساس بالتعاطف من لدن المتلقي؛ من ذلك شخصية الرجل[3] الذي كثر عليه الدين فتوارى من غرمائه إلى أن اقترح عليه أحدهم حيلة تمكنه من الظهور مقابل قضاء حقه، وتقضي هذه الحيلة أن ينقطع عن الكلام ويصطنع النباح مع كل من يقترب منه، لكن ما لم يتوقعه هذا الغريم أن يصير هو أيضا ضحية هذه الحيلة

1- الحيوان، ج3، ص.358.
2- نفسه.
3- نفسه، ج2، ص. 171-172.

قبل أن يتقاضى حقه. ولعل الرجل لقسوة الحيلة التي تحملها في مواقف كثيرة لم يعرف كيف يسترد وضعه السابق.

ومن ذلك أيضا شخصية المرأة[1] التي نهشت عظامها الحيات في أثناء أداء مناسك الحج، لأنها اقترفت ذنبا عظيما عندما بغت ثلاث مرات وفي كل مرة أحرقت ولدا لها.

لا يتردد الجاحظ في إلحاق العقاب بشخصياته المتردية والسخرية منها داعيا المتلقي إلى مشاركته وجهة نظره، بناء على جملة من المسلمات والقيم التي قامت عليها نصوصه السردية الحجاجية.

ب. مقاصد الأخبار.

إن اكتشاف مقاصد نصوص الجاحظ يقتضي إظهار أنماط التوافق الضمني بين السارد وبين المتلقي؛ أي الكشف عن نسق المفضّلات والأفكار العامة المسلم بها باعتبارها مواضع مشتركة وحججا ضمنية بنى عليها السارد خطابه للحصول على التوافق بينه وبين المتلقي. على هذا النحو بنيت نصوص الجاحظ المشار إليها على نسق الأكثر والأقل. فلما كانت هذه الأخبار أو النوادر تتناول أمورا عظيمة أو حقيرة، كثيرة أو قليلة، فإن السارد صاغ خطابه مراهنا على التوافق الذي يحصل عليه مفترضا أن ما يؤثره المتلقي يتمثل في العظيم والأكثر. فالوفاء والشجاعة والكرم والعفة والشرف والتواضع أمور عظيمة وقيم خلقية ينحاز إليها الناس ويتوافقون حولها في سياق المجتمع الذي ينتمي إليه الجاحظ.

كما بنيت الوظيفة الحجاجية في بعض هذه النصوص على الأفكار والآراء والحكم العامة المسلم بها في سياق الثقافة العربية الإسلامية؛ فقد بنى السارد حكاية المرأة التي لدغتها حية على حجة ضمنية مسلم بها تقضي بأن العقاب ينزل

1 - نفسه، ج4، ص251.

بمرتكب الإثم في الدنيا قبل الآخرة؛ وهي حجة يسلم بها الناس في حياتهم دون أن تكون خاضعة لأي برهان عقلي.

ومن هذه الحقائق العامة أو الحكم المشتركة التي أقام عليها السارد حجاجه؛ الحكمة القائلة:"إن من حفر حفرة لأخيه وقع فيها"؛ فقد دبر أحد الغرماء حيلة منفردة مع الرجل المدين ليقضيه حقه دون غيره، لكنه كان أول ضحايا هذه الحيلة. كما أن خبر قاضي البصرة بني على حكمة ضمنية صرح بها النص عندما استشهد القاضي بعد استسلامه لسلطان الذباب بقوله تعالى:"وإن يسلبهم الذباب شيئا لا يستنقذوه منه ضعف الطالب والمطلوب"؛ أي إن مآل العُجب والقوة في النهاية الفضيحة والهزيمة أمام أضعف المخلوقات. وكان الجاحظ قد صاغ هذه الحكمة في مستهل باب"الذِّبَّان" في صيغة وصية وجهها للقارئ:"أوصيك أيها القارئ المتفهم، وأيها المستمع المنصت المصيخ، ألا تحقر شيئا أبدا لصغر جثته، ولا تستصغر قدره لقلة ثمن".[1]

ليس استشهاد القاضي بالآية الكريمة سوى حجة صريحة أو حجة سلطة، لتدعيم الحكمة الضمنية التي قام عليها النص، والوصية الصريحة التي أوصى بها الجاحظ قارئه ومستمعه من قبل. فالحجاج في هذا النص لم يقم بواسطة هذه الحجة الظاهرة فقط؛ بل إن بنيته العامة تمثيل حكائي وحجة سردية لحكمة ضمنية.

يفضي بنا التحليل السابق إلى اعتبار أخبار الجاحظ في بنيتها العامة حججا وشواهد قصصية تعتمد حكايات وأحداثا وعلاقات محسوسة ومصيرا تؤول إليه الأمور؛ أي إنها تعتمد الخطاب السردي لتوصيل رسالتها وإحداث أثرها في المتلقي. إنها حكايات سردية تقوم بتمثيل مضمون خلقي أو حكمة مشتركة أو معنى عقدي أو فكرة فلسفية أو علمية؛ فإذا كانت في بنيتها السطحية الظاهرة تسرد حكاية، فإنها من الواضح تخدم أغراضا بلاغية؛ وهذا التداخل بين الحجاج والسرد في هذه النصوص هو الذي يفرض على التحليل البلاغي المتكامل أن لا ينظر إليها

1- نفسه، ج3، ص 298

باعتبارها سردا خالصا أو خطابا حجاجيا مستقلا، بل ينظر إليها في صيغتها المتداخلة بين التخييل والإقناع، أو بين الخطاب السردي والخطاب الحجاجي.

في تصور ميشيل مايير[1] ينشأ الملفوظ في سياق من الأسئلة التي يعمل على الاستقلال عنها وإضمار صلته بها. وبينما يظل الملفوظ قائما فإن آثار الأسئلة تمحى مما يوهم بأنه صادر عن صوت المؤلف الموحَّد الذي لا يشاركه فيه صوت آخر. والحق أن الملفوظ (أو النص) يعمل -كما يقول مايير- على إخفاء دينامية الأسئلة والأجوبة. من هنا فإن بلاغة هذه النصوص السردية تتمثل في اعتبارها إجابة عن أسئلة محددة وواضحة لا تحتمل تأويلا بعيدا. إنها ماثلة في النصوص نفسها أو في النصوص الموازية لها أو التي يمكن افتراضها.

يمكن أن نميز في مدونة الجاحظ السردية بين نصوص تجيب عن سؤال واحد ونصوص تجيب عن أكثر من سؤال. يقصد بالنمط الأول تلك الأخبار التي تكتفي بتقديم المعلومة وتتوجه إلى المتلقي لتعليمه أو تثقيفه؛ يمثل الحيوان في هذه النصوص جزءا من الطبيعة لا يمتلك أي وظيفة خارج الحدود المرسومة له، ولا يملك أي معنى أدبي أو رمزي.

والمقصود بالنمط الثاني تلك الأخبار التي تشكل إجابات عن جماع أسئلة ذات مصادر متباينة معرفية وخلقية واجتماعية، وهي نصوص تفسح المجال للتأويل ويشكل فيها الحيوان سمة بلاغية أو مكونا تخييليا على الرغم من احتفاظه بخصائصه الواقعية الطبيعية. إنها تجمع بين الإفادة والإمتاع؛ تُعَلِّم وتمتع وتمنح دروسا خلقية واجتماعية في الآن معا.

ولأجل الكشف عن سياق الأسئلة التي يفترض أن هذه النصوص شكلت إجابات غير مباشرة عنها، سننطلق أولا من افتراض كيبيدي فاركا ينص على أن السرد الهزلي أو الفكاهي هو إجابة عن نمط من التساؤل يمكن صياغته على النحو

---

1 - Langage et littérature, pp. 4-5.

الآتي: كيف ينبغي أن أتصرف في الحياة اليومية؟ وماذا يجب أن أفعل للنجاح في المجتمع؟

إن معظم الأخبار الهزلية تتعلق بهذا النمط من التساؤل؛ فالسرد الهزلي ليس وسيلة لتعرُّف الذات بقدر ما هو وسيلة لتعرُّف الآخر حتى نتجنب أن نقع في الموقف المضحك الذي وقع فيه.[1] ليست الأخبار الهزلية إذن -في أحد وجوهها- سوى إجابة عن سؤال يثيره المتلقي: كيف ينبغي أن أتصرف لو أنني وضعت في موقف مماثل لمواقف بخلاء الجاحظ وشخصياته الأخرى أمثال عبد الله بن سوار والشيخ عروة بن مرثد والتاجر صاحب الكلب والمدين المستنبح وصاحب الباقلاء وغيرها من الشخصيات الهزلية والخلقية؟

لاشك أن هذه النصوص توجه سلوكنا وتتولى تعديله؛ أي إن وظيفتها تأسيس أخلاق سامية في المجتمع، ولأجل ذلك كان الضحك الذي تفجره ضربا من الانفصال عن هذه الشخصيات المضحكة والسمو عن وضاعتها ورفض التشبه بها. وتذكرنا نادرة محفوظ النقاش[2] في "كتاب البخلاء" كيف ظل الجاحظ الضيف طوال فترة الضيافة صامتا وبعيدا عن مضيفه البخيل وهو يتوسل بكل الحيل والحجج لمنعه من الأكل. لم يكن هذا الموقف سوى تعبير عن إدانة ضمنية لسلوك مشين، وتوجيه المتلقي في اتجاه سلوكي مغاير.

وإذا كانت الأخبار الهزلية والخلقية تشترك جميعها في هذه الوظيفة البلاغية الاجتماعية وتجيب عن سؤال نمطي واحد، فإنها تتفاوت وتختلف بعد ذلك في ما تحمله من إجابات عن أسئلة أخرى. على هذا النحو لا تعرى معظم هذه النصوص من أسئلة علمية وعقدية وفلسفية وحكمية.

وعلى نحو ما شكَّل كتاب البخلاء سياقا نصيا نشأت فيه نوادر البخلاء وتحدد فيه سؤاله الاجتماعي والخلقي الذي كشف عنه الجاحظ في مقدمة الكتاب عندما

---

1 - Discours, Récit, Image, Pierre Mardaga, Editeur, Liège-Bruxelles, 1989 pp. 74-75

2- أنظر تحليلا لهذه النادرة في كتابي: بلاغة النادرة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2006، ص. 69-75.

أثاره على لسان متلقيه المباشر الذي يتوجه إليه بكتابه:"وقلتَ: ولابد من أن تعرفني الهنات التي نمَّت على المتكلفين ودلَّت على حقائق المتموهين، وهتكت عز أستار الأدعياء وفرقت بين الحقيقة والرياء".[1] فقد شكَّل كتاب الحيوان أيضا سياقا نصيا نشأت فيه نصوصه السردية وتحددت فيه أسئلتها متعددة المقاصد؛ فهو كتاب في تثبيت العقيدة وتقديم المعرفة الصحيحة وتهذيب الأخلاق وإمتاع القارئ.

وينبغي أن نشير إلى أن هذه الأسئلة لا تحضر جميعها في خبر واحد؛ وإن كانت بعض النصوص تقوم على أكثر من سؤال من هذه الأسئلة التي تحدد فضاءها البلاغي الحجاجي.

وجملة القول، إن النظر إلى الخبر باعتباره جزءا من حوار يمثل جوابه غير المباشر، يعني اختزال النص وترجمته في رسالة أو معنى ينتميان إلى الفضاء المشترك بين المرسل والمتلقي. على هذا النحو تتضمن النصوص السردية المذكورة في صلبها أسباب تحولها إلى خطاب بلاغي تواصلي يمكن اختزال بنيتها السردية في توصيل المقاصد الآتية:

1. بناء الأخلاق في المجتمع.

النص السردي حجة خلقية موضوعه الإعلاء من قيم الوفاء والشجاعة والعلم والسخاء والطبيعة والشرف في مقابل ذم الإساءة والجبن والبخل والتكلف والبغاء، وبذلك تتحدد وظيفته البلاغية في تثبيت قيمتي الجمال والنبل وجلب استحسان المتلقي في مقابل نبذ الخسة والحقارة وإثارة الاستهجان. إن مقصد الحجة الخلقية السمو بالمتلقي لكي يصير إنسانا صالحا في المجتمع.

1- البخلاء، ص.3.

2. المعرفة العقلية سبيل إلى الإيمان.

لا يجوز فصل النصوص السردية في كتاب الحيوان عن الغرض الأساس الذي قصد إليه الجاحظ في تأليفه؛ إنه السؤال العقدي الذي حمله على سرد حكايات تصور عجائب تصرفات مخلوقاته من الحيوانات الدالة على الوفاء والذكاء والقدرة والإلهام وغيرها من مظاهر السلوك العجيب؛ وهذه الأخبار تمثل حججا تدل على صانع ومصنوع، وخالق ومخلوق، وتدعو إلى النظر في حكمة الخالق وعجيب تدبيره ولطيف حكمته.[1]إنه الخالق سبحانه وتعالى الذي دبر هذه الأعاجيب [2] التي يدعونا الجاحظ إلى تأملها وتبصرها لنكون من المهتدين بواسطة العقل. إذ كل علامات الكون دلائل حكمة وآيات تدبير امتثالا لقوله عز وجل:"وكتبنا له في الألواح من كل شيء موعظة وتفصيلا لكل شيء"[3].

لكن هل يتوخى الجاحظ بهذا التوجه العقدي مخاطبة الملحدين أو الدهريين الذين ينكرون وجود الله[4]، أم أنه يتوجه إلى الإنسان المسلم مذكرا إياه بطبيعة وجوده، وبذلك يختلط البعد العقدي بالبعد الخلقي، ويصبح التذكير العقدي مقدمة ضرورية لإصلاح الأخلاق المعرضة دوما للفساد؟ لنتأمل قوله محددا الغرض من إخباره عما في أجناس الحيوان؛ فقد أراد به إبعادنا عن "السهو والإغفال، ومن البطالة والإهمال، فجعلنا في كل أحوالنا لا تُفتح أبصارنا إلا وهي واقعة على ضرب من الدلالة..وجعل ظاهر ما فيها من الآيات داعيا إلى التفكير فيها..لتعلم أنك مع فضيلة عقلك، وتصرف استطاعتك إذا ظهر عجزك عن عمل ما هو أعجز منك–أن الذي فضّلك عليه بالاستطاعة والمنطق، هو الذي فضله عليك بضروب أخر، وأن الذي يعجز عن صنعة السُّرفة، وعن تدبير العنكبوت..لا ينبغي أن يتكبر

---

1 - الحيوان، ج2، ص.109. و ج7، ص. 12-13. و ج4، ص. 209.
2- نفسه، ج3، ص.5.
3- نفسه، ج4، ص.210.
4- طه الحاجري، الجاحظ حياته وآثاره، ط3، دار المعارف بمصر، ص.64.

في الأرض ولا يمشي الخيلاء، ولا يتهكم في القول، ولا يتألّى ولا يستأمر. وليعلم أن عقله منيحة من ربه.."[1]

ينطوي المقصد العقدي في النهاية -كما أسلفت- على مقصد خلقي: غاية الجاحظ إصلاح أخلاق الناس وتعديل سلوكهم في المجتمع. وقد استخدم الحيوان وسيلة بلاغية لتحقيق هذه الغاية.

إن الحيوان كائن حقيقي ينتمي إلى الطبيعة ويشكِّل وسيلة من وسائل البيان أو الدلالة على المعنى في ما اصطلح عليه الجاحظ بالنِّصبة أو "الحال الدّالة" أو الشاهدة على الربوبية "وهي الحال الناطقة بغير اللفظ، والمشيرة بغير اليد. وذلك ظاهر في خلق السموات والأرض، وفي كل صامت وناطق، وجامد ونامٍ، ومقيم وظاعن، وزائد وناقص. فالدِلالة في المَوات الجامد، كالدّلالة التي في الحيوان الناطق.."[2]. ولكن الحيوان رمز ثقافي أيضا وأداة بلاغية لا تنفصل عن الرسالة الخلقية.

3. التمييز بين الإنسان والحيوان.

يمثل النص السردي في سياق "كتاب الحيوان" حجة يعرضها الجاحظ لتدعيم وتثبيت أفكار فلسفية وعقدية؛ إنه السؤال الفلسفي الذي حمله على صياغة مجموعة من الحكايات؛ كالسؤال المتعلق بطبيعة سلوك الحيوان: هل هو خاضع للغريزة أم للعقل؟

ففي نص "وفاء الكلب"[3] سعى السارد إلى تثبيت فكرة مفادها أن الحيوان يتصرف بالإلهام وليس بالاستطاعة أو العقل. فليس بمقدور الحيوان أن يصنع إلا ما وهبه الله من أفعال من غير تكلف ولا تصنع؛ فما فعله الكلب في هذا الخبر "يدل

1 - الحيوان، ج7، ص.11.
2 - البيان والتبيين، ج1، ص. 81.
3 - الحيوان، ج2، ص. 122-123.

على وفاء طبيعي وإلف غريزي ومحاماة شديدة، وعلى معرفة وصبر، وعلى كرم وشكر، وعلى غَناء عجيب ومنفعة تفوق المنافع".

وما فعله في خبر "إلهام الحمام"[1] زوج الحمام الطيّار عندما أطعما فرخي زوج الحمام المقصوص في أثناء غياب صاحب الدار وحبسه مدة شهر حرما فيه من رعايته، يدل على ما ركب في طبيعتهما من هداية:"فإذا هما [فرخا زوج الحمام المقصوص] اشتد جوعهما، وكان يريانهما يزقان الفرخين ويريان الفرخين كيف يستطعمان ويستزقان، حملهما الجوع وحب العيش، وتلهب العطش، وما في طبعهما من الهداية، على أن طلبا ما يطلب الفرخ، فزقاهما ثم صار الزق عادة في الطيار، والاستطعام عادة في المقصوص."

إن الحيوان لم يتكلف هذه الخصائص ولم يجلبها بواسطة المحاكاة أو الاجتهاد، بل هي من الخصائص التي أودعها الله فيه وألهمه إياها. "إن الفرق الذي بين الإنسان والبهيمة، والإنسان والسَّبُع والحشرة..ليس هو الصورة..والفرق الذي هو الفرق إنما هو الاستطاعة والتمكين. وفي وجود الاستطاعة وجود العقل والمعرفة."[2] أو قوله:"وليس عند البهائم أو السباع إلا ما صُنعت له، ونُصبت عليه، وألهمت معرفته..وليس كذلك العاقل وصاحب التمييز، ومن ملك التصرف، وخُوِّل الاستطاعة؛ لأنه يكون ليس بنجار فيتعلم النجارة.."[3]

4. تثقيف القارئ.

ويتعلق بالسؤال التعليمي(هل تعرف؟) الذي يجعل هذه النصوص جزءا لا ينفصل في تكوينه عن نسيج كتاب الحيوان ذي الغرضين العلمي والتعليمي؛ فهو

1 - نفسه، ص. 156-158.
2 - نفسه، ج5 ، ص. 542-543.
3 - نفسه، ج2، ص. 147.

مصنف يقدم-أولا وقبل كل شيء- المعرفة عن الحيوان ويسعى إلى تثقيف القارئ وتثبيت عقيدته قبل أن يروم تسليته أو إمتاعه.

إن عديدا من نصوص الجاحظ السردية جاءت في سياق الإجابة عن سؤال تثقيفي عام من نمط: هل تعلم؟ وهل تعرف؟ حيث تتحدد بلاغتها في بعديها التعليمي والتثقيفي؛ أي باعتبارها حجة على معلومة أو ظاهرة. وفي هذا الإطار تندرج مجموعة من النصوص التي يمكن تصنيفها -وفق رأي باحثة معاصرة- في "ما يسمى بـــ"الحكاية التعليلية". وهي حكاية تروى لتعليل ظاهرة تتعلق بعالم الحيوان، أو تفسيرها. وتأتي غالبا إجابة عن تساؤل يطرح حول الحيوان: تسميته، وشكله، وصفاته.."[1]

ونصوص هذا النمط من السرد إخبارية وتعليمية خالصة يسهل اختزالها في سؤال وحيد ولا تفسح مجالا للتأويل أو تعدد الأسئلة، مما يجعلها أقرب إلى ملفوظات الأقوال التي ترد على سبيل المثال التوضيحي أو الحجة على صحة الفكرة أو بطلانها. فقد كان الجاحظ حريصا على الاحتجاج بالشواهد متباينة المصادر لما يعرضه من أفكار. يقول: "ولم نذكر، بحمد الله تعالى، شيئا من الغرائب، وطريفة من الطرائف إلا ومعها شاهد من كتاب منزّل، أو حديث مأثور، أو خبر مستفيض، أو شعر معروف، أو مثل مضروب، أو يكون ذلك مما يشهد عليه الطبيب، ومن قد أكثر قراءة الكتب، أو بعض من قد مارس الأسفار، وركب البحار..".[2]

من ذلك هذا الخبر الذي أورده لإثبات فكرة صنيع زوج الحمام في إثارة الشهوة الجنسية والخوف من عواقبها الخلقية والاجتماعية: "وزعم إبراهيم الأنصاري المعتزلي أن عباس بن يزيد بن جرير دخل مقصورة لبعض جواريه، فأبصر حماما قد قمط حمامة، ثم كسح بذنبه ونفش ريشه، فقال: لمن هذا الحمام؟

1- خولة شخاترة، بنية النص الحكاني في كتاب الحيوان للجاحظ، ص. 32.
2- الحيوان، ج6، ص. 12-13.

فقالوا: لفلان خادمك-يعنون خصياً له- فقدمه فضرب عنقه."[1] لقد قدم هذا الخبر الحجة الملموسة على شيوع هذه الفكرة وإيمان الناس بها.

ومن النصوص السردية التي وردت على سبيل التمثيل لفكرة علمية وإثباتها بشكل محسوس، الخبر الذي يروي عن رجل عضته حية ومات بعد أيام لم ينفع فيها الترياق الذي وضعوه له[2]. لقد أورد الجاحظ هذا الخبر مباشرة بعد قوله: "وسموم الحيَّات ذوات الأنياب، والعقارب ذوات الإبر، إنما تعمل في الدم بالإجماد والإذابة. وكذا سموم ذوات الشعر والقرون والجُمِّ، إنما تعمل في العصب، ومنها ما يعمل في الدم."[3] وهو الأمر الذي يعني أن الخبر شكَّل إجابة عن سؤال يُفترض أن يثيره المتلقي بعد معرفته بالفكرة المعروضة عليه؛ فالخبر ليس إلا حجة للإجابة عن سؤال المتلقي: كيف يجمد سم الحيات أو يذوب في الدم؟ وما صحة هذا القول؟

وقد تساق الأخبار لإبطال دعوى أو فكرة شائعة، كالخبر الذي أريد به نفي أن تكون لعضَّة الكلب أعراض تظهر على الإنسان، ك"أن يحيله نبَّاحا مثله، وينقله إلى طباعه"[4]؛ يروي الجاحظ أنه رأى كلبا يعضُّ وجه صبي ويصيبه إصابة بليغة حتى ظن أنه لن يعيش معها، وقد رآه "بعد ذلك بشهر وقد عاد إلى الكُتّاب..فلم ينبح ..ولا أصابه ممّا يقولون قليل ولا كثير."[5] ونظير هذا، الخبر الذي يرويه النظَّام[6] عن تجربة مرَّ بها جعلته يقر ببطلان الطِّيرة؛ فبعد سلسلة من الوقائع التي تطيَّر منها في رحلة قام بها إلى البصرة قرر الرجوع. لكن ما صادفه بعد ذلك من حفاوة وكرم جعله ينكر فكرة الطِّيرة أو التطيُّر.

وعلى الرغم من أن هناك نصوصا تفسح المجال للتأويل وتعدد الأسئلة، إلا أنها لا تختلف عن النصوص السابقة في احتجاجها للظواهر والمسائل المعروضة

1- نفسه، ج3، ص. 293.
2 - نفسه، ج4، ص. 127.
3 - نفسه، ص. 126.
4 - نفسه، ج2، ص. 10.
5 - نفسه، ص. 14.
6- نفسه، ج3، ص. 451-453.

للتفسير وإجابتها عن سؤال: هل تعلم؟؛ فخبر عبد الله بن سوار -بصرف النظر مؤقتا عن التأويلات التي يمكن أن تفيض عنه- يقدم مثالا حكائيا عن ظاهرة "إلحاح الذباب" التي مهد لها المؤلف قبل إيراده النص بخمس وأربعين صفحة، حيث جاء النص مباشرة بعد قوله:"ثم رجع بنا القول إلى إلحاح الذبان"؛ فليس النص إذن في أحد مقاصده سوى تثبيت فكرة إلحاح الذباب. يقول عبد الله بن سوار بعد أن عجز وقاره عن الصمود أمام إلحاح الذباب:"أشهد أن الذباب ألح من الخنفساء، وأزهى من الغراب". قد لا نستطيع فصل الغاية التعليمية عن الغايات العقدية والخلقية والحكمية في هذا الاعتراف. ولكننا لا نستطيع أيضا أن ننكر على الجاحظ في هذا الاعتراف غايته التثقيفية أوالمعرفية، وتقديم مثال توضيحي لظاهرة الإلحاح في سلوك الذباب.

وقد تصبح المعلومة في بعض النصوص مدار حبكتها السردية؛ فالجهل بكيفية تخلق الذباب هو الذي قاد شيخا جاهلا -كما أشرنا أنفا- إلى محنة لم يتوقعها في سفينة خالية من الركاب إلا الباقلاء الذي سيتحول -في تجربة لن تتكرر في حياته- من موضوع اشتهاء إلى أداة عقاب. فما أن دارت في خاطر الشيخ الأماني حول أصناف الأطباق التي يمكن أن يعدها من الباقلاء، حتى تكاثر الذبان على نحو أرغمه على البحث عن تفسير للظاهرة؛ ولأنه كان يجهل الحقيقة العلمية، فقد أسرع ذهنه إلى التفسير الشائع؛"قلت للملاح: ويلك! أي شيء معك حتى صار الذبان يتبعك! ..قال:وليس تعرف القصة؟ قلت: لا والله! قال: هي والله من هذه الباقلاء".[1]

أورد الجاحظ هذا النص في سياق حديثه عن تخلق الذباب[2]. وقد بدا في هذا السياق أن صياغته تتجه في المقام الأول إلى تقديم جواب عن سؤال يعني الجاحظ،

---

1 - نفسه، ج3، ص.357.

2 - نفسه، ص.348-358.

وقد وضعه على لسان الملاح: وليس تعرف القصة؟ الذي يمكن إعادة صياغته على النحو الآتي: هل تعرف أصل هذا الذباب وكيف يتخلق ويظهر إلى الوجود؟

والحق أن بعض النصوص السردية في كتاب الحيوان ليست سوى أمثلة حكائية ممتعة عن الأفكار التي يقدمها الجاحظ بشكل تقريري قبل أن يستشهد بها؛ وكأنه يرى في الأخبار حججا ووسيلة تثقيفية يتواصل بها مع عموم القراء بأقرب الطرق وألصقها بنفوسهم التي يسرع إليها الملل كما كان يردد دائما. فقد ساق حديثا عن خصائص الكلب النفسية والسلوكية في فقرة وصفية علمية تتحدث عن وفائه وفرحه وادخاره، ثم أعقبها بخبر أعاد فيه صياغة هذه الفقرة سردا[1]. وعلى الرغم من الأهمية التي حظي بها التصوير في هذا النص-وفي نصوص أخرى مشابهة- إلا أنه يخلو من موقف سردي يوجه النص في اتجاهات أخرى غير الاتجاه إلى الإجابة عن السؤال المتضمن في الفقرة التقريرية والذي صرح به السارد في الخبر مفاده: هل يمكن أن يتعرف الكلب صورة صاحبه بعد فراقه له فترة طويلة؟

وتتكرر هذه الطريقة في إيراد الأخبار على سبيل الاستشهاد والاحتجاج وتقديم أمثلة حكائية لظواهر طبيعية في الحيوانات؛ فحديثه التقريري عن طبيعة قتال الجرذان حمله على توضيحه وإثباته بخبر ثمامة بن أشرس الذي يروي فيه ما رآه في تجربته في الحبس من غرابة في مبارزة بين فأرين في البيت الذي كان محبوسا فيه.[2]

وعلى الرغم من أن هذا الخبر تهيمن عليه الوظيفة التعليمية؛ حيث وجهه السارد لإثبات ظاهرة طبيعية سبق أن قررها الجاحظ في موضع آخر من كتابه، إلا أن هذا التوجه الوظيفي للنص لا يعني أنه نص علمي خالص كما سنوضح لاحقا.

---

1 - نفسه، ج2، ص128.
2- نفسه، ج5، 250-251.

5. متعة الهزل.

لم تغب الوظيفة الإمتاعية عن ذهن الجاحظ الذي ظل يذكر القارئ بأهميتها البالغة في كتبه. مما يعني أن المقصد الجمالي شكل أحد الأسئلة التي أسهمت في صياغة هذه النصوص السردية. والمقصود بهذه الوظيفة المتعة الوجدانية والنفسية التي يستشعرها قارئ أخبار طريفة وعجيبة تثير في نفسه الضحك والاستغراب. وهي وظيفة لا تفارق المجال التداولي الذي تتحرك فيه المقاصد السابقة؛ حتى وإن ظلت هذه الوظيفة في إطار الشعور الذي لا يراد به التحفيز على الفعل. فالجاحظ يؤمن أن حاجة الإنسان إلى المتعة واللذة وإلى "كل ما أجذل النفوس" تعادل حاجته إلى القِوام والقوت[1]، حتى ولو كانت متعة سخيفة مادام "الحق يثقل ولا يخفُّ إلا ببعض الباطل"[2]؛ فما بالك بمتعة يلتبس فيها الجد والهزل أو الموعظة واللهو أو العلم والظرف، أو بتعبير آخر متعة يتداخل فيها التصوير والحجاج، تماما كما لم يفصل الجاحظ نفسه بين كثير من المتناقضات التي انصهرت في كتابه الحيوان وفق ما أطلعنا عليه بنفسه في هذا الوصف الذي قدمه لكتابه:

"والكتاب وعاء ملئ علما، وظرف حشي ظرفا، وإناء شحن مزاحا وجدا، إن شئت كان أبين من سحبان وائل، وإن شئت ضحكت من نوادره، وإن شئت عجبت من غرائب فرائده، وإن شئت ألهتك طرائفه، وإن شئت أشجتك مواعظه. ومن لك بواعظ مله، وبزاجر مغر، وبناسك فاتك، وبناطق أخرس، وببارد حار..ومن لك بطبيب أعرابي، ومن لك برومي هندي، وبفارس يوناني، وبقديم مولد وبميت ممتًّع، ومن لك بشيء يجمع لك الأول والآخر، والناقص والوافر، والخفي والظاهر، والشاهد والغائب، والرفيع والوضيع، والغث والسمين.."[3].

1 - نفسه، ج1، ص. 43.
2 - نفسه، ج5، ص. 178.
3 - نفسه، ج1، ص. 38-39.

ولاشك أن هذا الانصهار بين المتناقضات الذي يتميز به كتاب الحيوان باعتباره نصا موسوعيا شاملا لكل أفانين الخطاب من نوادر وأخبار وأمثال وأشعار وأقوال مأثورة ونقد وبلاغة ومناظرات، و لضروب شتى من المقاصد والغايات والموضوعات، كان الغرض منه تحقيق التوازن الذي تقتضيه حاجة الكتاب إلى التواصل مع عموم القراء وما يفرضه هؤلاء من معايير التلقي؛ فهم ليسوا ممن تجرَّد للعلم وأدرك جوهره بحيث يقوون على احتمال صعوبة الجد. لأجل ذلك وجب على الجاحظ أن يراعي هذا المعيار في صياغة كتابه، إذا أراد أن يتواصل مع فئة واسعة من القراء. ولعل أنسب وسيلة لتحقيق ذلك، أن يبث في كتابه نصوصا هزلية وربما أيضا سخيفة أو ماجنة. وقد تكون هذه النصوص عديمة القيمة في ذاتها، ولكنه يطلب منا ألا نفصلها عن بنية الكتاب الذي وضعت فيه، أو بتعبير آخر، إنه يطالبنا بأن نقدرها في سياق خدمتها في توصيل المضامين الجادة للكتاب؛ ألم يقل عن كتابه بأنه "كتاب موعظة وتعريف وتفقُّه وتنبيه"؟[1] فكيف يجوز للقارئ العام أن يحتمل هذا المضمون الجاد من دون وسيلة لذيذة تحببه إليه؛ من نوادر وأخبار هزلية وماجنة وغريبة، يوردها المؤلف بين ثنايا نصوصه الجادة حتى يفلح في توصيلها إليه؟

هنا يكتسب الهزل قيمته عندما ندرك أنه وسيلة نافعة وأداة لخدمة غرض جاد، ينبغي أن ننظر إليه في وظيفته البلاغية الجمالية وليس في مضمونه أو محتواه؛ علينا إذن أن ندرك معنى الهزل وغوره وعلة استخدامه، وفي هذه الحال سندرك ضرورته وأنه ليس في النهاية سوى الجد نفسه مادام كان علة له[2].

وعلى الرغم من أن مجمل حديث الجاحظ عن الهزل ووظيفته انصب هنا على كتاب الحيوان في مجموعه، إلا أننا لا نستطيع أن نفصل هذا الحديث عن التكوين البلاغي لنصوصه السردية التي لاذت في معظمها بالهزل في توصيل

1- نفسه، ص. 37.
2- نفسه.

رسائلها، وهو ما يعني أن الجاحظ كان يرى في التصوير والسرد والهزل والغرابة مقومات ضرورية في التواصل وبناء المعرفة والإنسان خلقيا واجتماعيا.

***

وكما أن صيغة التمثيل البلاغية تسمح بالتأويل والاجتهاد في بناء دلالتها، فإن التمثيل السردي في أخبار الجاحظ ونوادره يفسح أيضا المجال للقارئ لاستجلاء ما يمكن أن يوحي به من دلالات زائدة عن الدلالة الصريحة. فعلى الرغم من أهمية التلقي التداولي لنصوص الجاحظ السردية، إلا أن هذا لا يعني أنها لا يمكن أن تستجيب لتلق آخر لا يعمد في المقام الأول إلى تأويل مقاصدها وتحديد وظائفها وبيان حججها أو وضعها في سياق تواصلي ملموس، بل يعمد إلى تلقيها في ضوء مفاهيم بلاغة التصوير التي تمنح الأولوية للسياق الداخلي للنص، ليس من حيث هو بناء مغلق على ذاته، ولكن من حيث هو تكوين غير منفصل عن متلق يسعى إلى ربط النص بمقدرته التأويلية واكتشاف أسئلة لا يفرضها عليه بشكل صريح. ونحن نروم هنا إثبات أن الخبر عند الجاحظ ينطلق من المقام التواصلي المحسوس ليصوغ عالمه التخييلي الأدبي، وإن ظل يتحرك في دائرة التواصل البلاغي الحجاجي لا يملك تجاوزها بالقدر الذي يجعلنا نسلّم فعليا بوجود مسافة بين المعنى الذي يولده المتلقي وبين رسالته الصريحة.

إن الأخبار أو النوادر التي تنتمي إليها النصوص السردية المذكورة نوع أدبي خطابي شأنه في هذا شأن معظم أجناس الأدب الكلاسي وأنواعه، تبرز فيه الوظيفة الحجاجية دون أن تجور على الوظيفة التخييلية. من هنا فإن تلقي نصوص الجاحظ التي تنتمي إلى هذين الجنسين، يفرض-في أثناء التحليل- الوعي بتداخل وتمازج الوظيفتين فيها. وإذا كان إخضاعها للتحليل البلاغي الحجاجي-الذي اقتصرنا عليه هنا- أمرا بدهيا يستجيب لطبيعتها البلاغية المنسجمة مع أفقها الثقافي القديم، فإن تلقيها البلاغي التخييلي ليس أمرا مفروضا يمليه الأفق الجمالي المعاصر والحساسية

الأدبية الحديثة؛ ففي نصوص الجاحظ من الأدبية ما يجعل القارئ يتفاعل معها بمفهومات بلاغة التخييل أو التصوير.

وعلى نحو ما قلنا في الفصل الأول من هذا الكتاب، إن للسرد مناعة ذاتية تجعله يحمي في كثير من الأحيان نفسه من الذوبان في غيره من صيغ الخطاب والاحتفاظ باستقلاله، مثلما أن صيغ التمثيل ليست مجرد أداة لترجمة معنى قائم ولكنها أيضا أداة لتشكيل معنى محتمل يسهم القارئ في توليده.

الفصل الثالث

التمثيل السردي والخطاب البلاغي

تقوم أخبار الجاحظ على تمثيل مفهومات البلاغة وإعادة تشكيلها على نحو تخييلي؛ بحيث يتحول السرد إلى خطاب يجسد بوقائعه وشخصياته وإشاراته الخطاب البلاغي أو نظريته التي بث الجاحظ أصولها ومفهوماتها في سائر كتبه. ونستطيع القول إن هذه النصوص السردية ليست سوى نظائر لمفهومات الخطاب البلاغي التي صاغها الجاحظ في نظريته عن البيان والتواصل. فكما أنه سعى في تأسيسه لهذه النظرية إلى وضع قواعد للتواصل والتخاطب والتفاعل الاجتماعي، فإن نصوصه السردية التي صورت مجموعة من الشخصيات في الحياة الاجتماعية، لم تشذ عن هذه الغاية البلاغية؛ وكأن الجاحظ يقص علينا حكايات شخصياته وأخبارها ليسهم في وضع قواعد للسلوك الاجتماعي والتصرف في الحياة على نحو تتطابق فيه مقاييس البلاغة ومقاييس السلوك المنشود. فالبلاغة عند الجاحظ ليست مجرد قواعد لبناء التخاطب، ولكنها أيضا قواعد لبناء حياة الناس في المجتمع.

السرد عند الجاحظ امتداد للخطاب البلاغي، لا يجوز فهمه إلا في ضوء مفهوماته ومعاييره التي بلورها البلاغيون القدامى؛ وهذا يعني أن النص السردي عند الجاحظ -كما قلنا في الفصل الأول- يصوغ معناه بتفاعله مع جملة من النصوص والخطابات التي يفترض أن تشكل جزءا من المقدرة التأويلية للقارئ للنفاذ إليه وتحقيق صيغته المحتملة.

إن العلاقة بين مفهومات البلاغة والأدب وبين مبادئ الوجود الإنساني والحياة الاجتماعية والخُلُقية، حقيقة لم تغب عن بال القدامى الذين لم يتصوروا البلاغة والأدب بعيدين عن الإنسان بجسده وسلوكه الاجتماعي. ولعل التناظر الذي درجوا على الإشارة إليه بين اللغة والخطاب وبين الجسد والسلوك في حديثهم عن القصيدة والشعر والخطابة، ووقوفهم على جملة من مقاييس البلاغة كالاعتدال والطبع

والتكلف والاختلال والتزيُّد والعِيّ والسَّلاطة والاستكراه والغرابة والألفة وغيرها من المفهومات[1]، أن يمثل دليلا على قولنا بتماثل حقلي الخطاب والحياة. آية ذلك التماثل الذي أقامه الجاحظ نفسه بين معيار بلاغي يحدد استعمال الناس للألفاظ والأشعار والأمثال وبين معيار اجتماعي يحدد قيمة الفرسان والخطباء؛ فكما أن الناس يؤثرون أحيانا استعمال الألفاظ والخطابات الأقل قيمة، فإنهم أيضا يُنَوِّهون ويرفعون ذكر أقل الفرسان والخطباء مكانة:

"والعامة ربما استخفت أقل اللغتين وأضعفهما، وتستعمل ما هو أقل في أصل اللغة استعمالا وتدع ما هو أظهر وأكثر، ولذلك صرنا نجد البيت مِن الشعر قد سار ولم يسر ما هو أجود منه، وكذلك المثل السائر. وقد يبلغ الفارس والجواد الغاية في الشهرة ولا يرزق ذلك الذكر والتنويه بعض من هو أولى بذلك منه. ألا ترى أن العامة ابن القِرّيّة عندهم أشهر من سحبان بن وائل. وعبيد الله بن الحُرِّ أذكر عندهم في الفروسية من زهير بن ذؤيب.."[2]

ولقد سبق أن تنبه عبد الفتاح كيليطو في دراسته لكتاب البخلاء إلى هذا التماثل بين حقلي الخطاب والحياة، عندما أشار إلى أن مفهومي الابتداع والمحاكاة لا يقتصران على مجال الكتابة بل يجريان أيضا على مجال حياة الأشخاص والروابط التي تقوم بينهم. فالبخيل الذي يعرف أن البخل رذيلة يجمع الناس على استهجانها، يسعى جاهدا إلى أن ينسب إلى نفسه أفعالا وأقوالا ليست له بالطبيعة؛ أي إنه يحاكي أسلوبا في الحياة غريبا عنه. ولما كان هدف المحاكاة الخداع وإخفاء الحقيقة، فقد تمثلت إحدى غايات تأليف الجاحظ لكتاب البخلاء في تمكين القارئ من اختراق المظاهر وكشف قناع المتموّهين:"وقلت: ولابد من أن تعرّفني الهنات التي نمَّت على المتكلفين ودلّت على حقائق المتموّهين، وهتكت عزّ أستار الأدعياء

---

1 - ابن طباطبا وابن جني وابن رشيق على سبيل المثال.
2 - البيان والتبيين، ج1، ص. 20-21.

وفرّقت بين الحقيقة والرياء، وفصلت بين المقهور والمنزجر، والمطبوع المبتهل، لتقف–زعمتَ–عندها ولتعرض نفسك عليها ولتتوهَم مواقعها وعواقبها".[1]

في أخبار الجاحظ تنتصر الطبيعة الأصلية للشخصية على جميع المظاهر التي تتكلفها؛ ينتصر الطبع على التكلف، والحقيقة على الزيف، والاعتدال على الغلو، والواقعي القريب على الغريب البعيد. يضع الجاحظ أدواء البلاغة والخطاب موضع تساؤل، ثم لا يكتفي بذلك حتى يعرضها على مرآة الناس والحياة الاجتماعية من حوله، فتبدو له في صورة أجلى. وينتهي القارئ إلى أن البلاغة والحياة ملتحمتان، تفضي إحداهما إلى الأخرى.

أ. الهزل وصورة البليغ.

تواجه البلاغة في نصوص الجاحظ السردية كل أدوائها التي تتهددها في الخطاب والحياة من تكلف أو تقصير أو تخاذل أدوات البيان والتواصل أو تعطيلها وتحريف لوظائفها.

1. التَّزيُّد.

يروي الجاحظ خبر القاضي عبد الله بن سوّار مع الذباب، كما لو أنه يروي خبر أحد الشعراء أو الخطباء مع الألفاظ؛ فقد كان هذا القاضي مشهورا بوقاره وسكونه، إلى أن تمكن الذباب من غلبته وإخراجه من ركانته وتكلفه.

إن زماتة الشخصية وانتماءها الاجتماعي وموقعها العلمي وفضاء مجلس القضاء الذي تشغله، في مقابل حركية الذباب وإلحاحه وضعفه، موقف ينطوي على

1 - La langue d'Adam, Editions Toubkal, casablanca, 1995, p p.97- 98.
وأنظر مقدمة كتاب البخلاء ص. 3.

مفارقة طريفة؛ فحرص القاضي على الوقار والسكون في حضور الناس والأصحاب، يقابله حرص الذباب على معاكسة رغبته وإجباره على كسر وقاره.

يصور النص صراع الحركة والجمود والطبيعة والتكلف؛ صراع طرفين متناقضين وتأثير أحدهما في الآخر؛ تأثير المتحرك والطبيعي في الجامد والمتكلف، وإخراجه من حالة التكلف والجمود والسكون إلى حالة الطبيعة والحركة والحياة. يبني النص إذن بلاغته السردية على تصوير شخصية في أثناء تحولها أو انتقالها من التوازن إلى اللاتوازن، أو من التحصن بالقوة الذاتية إلى الاستكانة للضعف، ومن الزهو بالقوة إلى الاعتراف بالهزيمة. لقد أراد القاضي أن يقدم عن نفسه صورة مصطنعة تتحدى الطبيعة، لكن الواقع أثبت زيف هذه الحقيقة المثالية.

في خبر القاضي يعاين القارئ شخصية تمارس سلوكا شاذا يثير الآخرين. وقد كان هجوم الذباب عليه مناسبة لتصوير هذا الشذوذ وإبرازه. فالخبر ليس مجرد سرد لصراع بين القاضي الركين والذباب الملح بكل ما يحمله هذا الصراع من دلالات، ولكنه أيضا تصوير لشخصية القاضي وتركيبته النفسية الغريبة. يسخر الجاحظ هنا من شخصية تتكلف سلوكا لا يقتضيه المقام ولا ينسجم مع الطبيعة الإنسانية. وقد كان مفتونا بالنظر في طباع البشر، مدركا لتناهي قوة الإنسان[1]، منتقدا تكبره الذي يرى أنه مذموم من الله تعالى ومن الناس، لا يليق إلا بالخالق ولا يجوز انتحال "ما لا يجوز إلا لربه. وقال النبي صلى الله عليه وسلم:"العظمة رداء الله، فمن نازعه رداءه قصمه"[2]. وقد قصم الذباب القاضي المتكبر؛ فـأقوى الناس ضعيف[3] ولكل نصيب من النقص([4])، "ولم يتزيد أحد قط إلا لنقص يجده في نفسه"[5].

1- رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بمصر، ج3، ص. 104.
2- نفسه، ج4، ص. 175
3- نفسه، ج1، ص. 318.
4- نفسه، ص.37.
5- نفسه، ج4، ص. 175.

وليس من قبيل المصادفة أن يورد الجاحظ عقب خبر قاضي البصرة مباشرة خبره الذي يروي فيه ما حدث له مع الذبان بينما كان يمشي على شاطئ نهر بالبصرة. فلعله يدعونا إلى أن نقرأ الخبرين في ضوء بعضهما بعض حتى نتبين الفرق بين تصرفين أو سلوكين متعارضين أشد التعارض؛ أحدهما متكلف والآخر طبيعي.

يبتدئ خبره بهذه الجملة:"فأما الذي أصابني أنا من الذبان، فإني خرجت أمشي.."، التي توحي بأن إلحاح الذباب على القاضي تجربة متكررة في حياة الناس ينبغي ألا نستحيي من ذكرها. وإذا كان وقار القاضي قد حال بينه وبين القيام بالتصرف المناسب والتصدي للذباب، فإن الجاحظ غير المثقل بعبء الوقار الزائد، لم يتأخر في طرد الذبان الذي لاحقه حتى في عدوه.

لقد تأخر القاضي في إبداء مقاومته للذباب، وهي مقاومة بدأت بتحريك الأجفان ولم تتعد تحريك اليد. أما الجاحظ فقد سارع إلى تحريك يده لينتهي إلى العدو؛ أي إن مقاومته للذبان صريحة لا تبتغي تسترا ولا تخفيا:

"سقط ذباب من تلك الذبان على أنفي، فطردته، فتحول إلى عيني فطردته، فعاد إلى مؤق عيني، فزدت في تحريك يدي فتنحَّى عني بقدر شدة حركتي وذَبِّي..ثم عاد إلي فعدت عليه، ثم عاد إلي فعدت بأشد من ذلك، فلما عاد استعملت كمّي فذببت به عن وجهي، ثم عاد، وأنا في ذلك أحث السير، أؤمل بسرعتي انقطاعه عني، فلما عاد نزعت طيلساني من عنقي فذببت به عني بدل كُمِّي، فلما عاود ولم أجد له حيلة استعملت العدو، فعدوت منه شوطا تاما لم أتكلف مثله مذ كنت صبيا، فتلقاني الأندلسي فقال لي: مالك يا أبا عثمان! هل من حادثة؟ قلت: نعم، أكبر الحوادث، أريد أن أخرج من موضع للذِّبَّان عَلَيَّ فيه سلطان! فضحك حتى جلس. وانقطع عني، وما صدَّقتُ بانقطاعه عني حتى تباعد جدا."[1]

1 - الحيوان، ج3، ص. 346-347.

لعل صياغة الجاحظ لهذا النص محتذيا فيه نص خبر قاضي البصرة، قد قصد إلى مناقضته عندما حرص على تصوير تفاصيل ردود أفعاله المناقضة لردود أفعال القاضي. يدعونا الجاحظ إلى أن ننظر إلى هرولته باعتبارها صورة ساخرة من ركانة شخصية القاضي وزمانتها. فلئن كانت المقاومة رد فعل طبيعي إزاء إلحاح الذباب، فإن هذا ما أراد القاضي تحاشيه حفاظا على وقاره المصطنع. لقد دلت عبارة:"نزعت طيلساني" في ما دلَّت عليه، على التخلص من القناع والرجوع إلى الوضوح والطبيعة والبداءة، وكأنه يستعيد زمن الطفولة عندما كان يعدو في الرياض حرّاً لا تقيده الأعراف أو الأفكار المصطنعة. لقد فعل الذباب بالجاحظ ما فعله الضحك بالأندلسي؛ كلاهما ضحية سلطان غالب تمثل تارة في الذباب وتارة في الضحك. فإذا كان الجاحظ قد هرول هربا من الذباب، فإن الأندلسي الذي عاين محنة الجاحظ لم يتمالك نفسه من الضحك؛ فقد ضحك حتى جلس. كلاهما تصرف وفق قانون الطبيعة، بينما ظل عبد الله بن سوار يراوغ هذه الحقيقة ويضلل نفسه؛ فلا هو أراد أن يعيش إنسانا كبقية الناس، ولا أفلح في أن يتحول إلى صخرة صماء حقيقية تحتمل إلحاح الذباب وعضّاته.

وعلى الرغم من اختلاف شخصيتي القاضي والجاحظ في الخبرين المذكورين، فإنهما في النهاية يحملان دلالة واحدة سعى الجاحظ إلى توصيلها طوال صفحات كتاب الحيوان وهي هزيمة الإنسان أمام أضعف مخلوقاته من الحيوان؛ فإذا كان الذباب-وهو المخلوق الضعيف- قد أخرج عبد الله بن سوار عن جموده وأرغم الجاحظ على الهرب، فإن الجرذ استطاع أن يفقد عبد الله بن خازم السُّلمي[1] سلطانه وصفاته التي اشتهر بها بين الناس. لم يهجم الحيوان على عبد الله بن خازم على نحو ما فعل الذباب مع القاضي والجاحظ، ولكن حدثت المواجهة بالمعنى الحرفي للفظ؛ أي عُرِض الجرذ على عبد الله لرؤيته، فاستولى عليه الخوف "تضاءل حتى صار كأنه فرخ، واصفرَّ حتى صار كأنه جرادة ذكر". لم يكن غرض

1 - نفسه، ج7، ص. 136.

عبيد الله بن زياد إثارة خوفه، لأنه لا يشك في شجاعته، ولكنه أراد إثارة تعجيبه فقط "أُدخِل على عبد الله جرذ أبيض ليُعَجَّب منه، فأقبل عبيد الله على عبد الله فقال: هل رأيت يا أبا صالح أعجب من هذا الجرذ قط؟".

لقد اعتمد الخبر في تصوير شعور عبد الله بن خازم بالخوف تشبيهين بأداة "كأن" التي تفيد الاتحاد والتداخل. والتشبيهان يصوران آثار الخوف على شكله الفيزيولوجي: التضاؤل والاصفرار. غير أن اللافت للنظر في التشبيهين هو أنهما مستمدان من مجال الحيوان، وهو ما يفيد أن الرجل الذي ألحق به السارد سمات الجبروت، إذ كان "يعصي الرحمن، ويتهاون بالشيطان، ويقبض على الثعبان، ويمشي إلى الأسد، ويلقى الرماح بوجهه"، اعتراه ما صيَّره مخلوقا ضعيفا لا حول له ولا قوة. على هذا النحو لم يقتصر التشبيهان على تجسيد حالة الخوف فقط، ولكنهما أقاما تناظرا بينه وبين حيوانين ضعيفين.

يختتم السارد الخبر بقول عبيد الله بن زياد الذي عاين حالة خوف عبد الله بن خازم :"أشهد أن الله على كل شيء قدير"، وهي خاتمة تذكرنا بخاتمة خبر عبد الله بن سوار التي أقر فيها بهزيمته أمام الذباب. وبذلك يكون هذا الخبر قد أكد ثنائية الحقيقة والزيف، أو الوجه والقناع، أو الطبع والتكلف التي كشف عنها خبر قاضي البصرة.

لكن لماذا لم يرفض الجاحظ تكلف واصل بن عطاء الألثغ الذي تجنب في احتجاجاته حرف الراء الكثير الدوران في الكلام، مع أنه يمكنه استعماله جريا على سنن الكلام الطبيعي؟

يرى الجاحظ أن واصل يراوغ محنة حقيقية لا وجه لها من الانتحال أو التكلف؛ فهو أحد المتكلمين البارزين وحاجته إلى الإقناع و"محاجة الخصوم ومناقلة الأكفاء ومفاوضة الإخوان"(1) تتطلب منه القدرة على الإفصاح والسلامة من عيوب الخطابة؛ فلا ضير في إسقاطه محنته أو في "تكلفه" إسقاط الراء من كلامه:

1 - البيان والتبيين، ج1، ص. 15.

"ولما علم واصل بن عطاء أنه ألثغ فاحش اللّثغ، وأن مخرج ذلك منه شنيع، وأنه كان داعية مقالة، ورئيس نحلة، وأنه يريد الاحتجاج على أرباب النحل وزعماء الملل..وأن البيان يحتاج ..إلى تمام الآلة وإحكام الصنعة، وإلى سهولة المخرج وجهارة الصوت..رام أبو حذيفة إسقاط الراء من كلامه، وإخراجها من حروف منطقه؛ فلم يزل يكابد ذلك ويغالبه، ويناضله ويساجله، ويتأتّى لستره والراحة من هُجنته، حتى انتظم ما حاول، واتسق له ما أمّل."[1]

إذا كان التكلف أحد مفهومات البلاغة ومعاييرها في نقد الخطابات الشعرية والنثرية وإبراز ما يسبغه عليها من عيوب، فإنه كان كذلك أحد المفهومات والمعايير التي استند إليها التفكير الديني والخلقي والاجتماعي والجمالي في نقد السلوك والتذوق؛ أي إن الجاحظ لم يتصد للتكلف في وجهه الخطابي الذي خاضت فيه البلاغة فقط، بل تصدى له أيضا في وجهه الخلقي والاجتماعي الذي جسدته النصوص السردية، ليكون السرد بذلك وجها آخر للخطاب البلاغي في كتاباته لا يجوز الفصل بينهما.

على هذا النحو نستطيع القول إن رفض التكلف لم يكن قضية بلاغية تتصل بأمور الخطاب فقطَ، كالألفاظ المسخوطة والمعاني المدخولة[2] والتشادق والتزيد في "جهارة الصوت وانتحال سعة الأشداق، ورُحب الغلاصم وهدل الشفاه.."[3]؛ بل مثل معيارا يجري في أمور مختلفة. يقول الجاحظ:"ولم أرهم يذمون المتكلف للبلاغة فقط، بل كذلك يرون المتظرف والمتكلف للغناء. ولا يكادون يضعون اسم المتكلف إلا في المواضع التي يذمونها"[4].

إن الاعتدال سمة محمودة في كل الأمور "وإنما وقع النهي على كل شيء جاوز المقدار"[5] "حتى في الدين والحكمة اللذين هما أفضل

1- نفسه، ص. 14-15.
2 - نفسه، ج2، ص. 8-9.
3 - نفسه، ج1، ص. 13.
4- نفسه، ج2، ص. 18.
5- نفسه، ج1، ص. 202.

الأمـــور"[1] ؛ فقد قال أعرابي للحسن "علِّمني دينا وسوطا، لا ذاهبا شطوطا، ولا هابطا هبوطا. فقال له الحسن: لئن قلت ذاك إن خير الأمور أوسطها"[2]، ولم تحمد القيم الخلقية كالحياء والجود والحزم والشجاعة والاقتصاد إلا لأنها أصابت المقدار ولم تخرج عن الاعتدال، كما أن الطعام لم يستطب لكثرة الإنفاق أو جودة التوابل، بل لأنه أصاب القدر[3]، والقد الجميل هو القد المربوع[4] الذي اعتدلت أجزاؤه واتزنت أعضاؤه ولم يكن بالطويل ولا بالقصير، والمرأة الجميلة المفضَّلة هي المجدولة "التي تكون في منزلة بين السمينة والممشوقة" أو التي "تكون سليمة من الزوائد والفضول"[5]، والعشق لا يحصل إلا لمن كان بين حالتي الفقر المدقع والمُلك الضخم والرياسة الكبرى، لأن القلب والعقل لا يجد في هذه الحال الوسطى ما يشغلهما عن "التوغل في الحب والاحتراق في العشق"[6]، واعتدال البدن هو الذي يجعل الرجل الشجاع قادرا على القتال؛ فقد كان نباتة الأقطع "من أشداء الفتيان وكانت يده قطعت من دوين المنكب، وكان ذلك في شقه الأيسر يُمسكه ويثقّله حتى يعتدل بدنه"[7]، كما أن الطائر لا يقوى على الطيران إلا باعتدال جناحيه: "لأنه إذا كان مقصوصا من شق واحد اختلف خَلقه، ولم يعتدل وزنه، وصار أحدهما هوائيا والآخر أرضيا. فإذا قُصَّ الجناحان جميعا طار، وإن كان مقصوصا فقد بلغ بذلك التعديل من جناحيه أكثر مما كان يبلغ بهما إذا كان أحدهما وافيا والآخر مبتورا."[8]

إذا كان الاعتدال مفهوما شاملا لكثير من مظاهر الحياة والطبيعة، فإنه قد شاع في الخطاب البلاغي؛ وأصبح معيارا للقول يردده البلاغيون في كل العصور؛ فقد قال الجاحظ "ومدار اللائمة ومستقَرُّ المذمة حيث رأيت بلاغة يخالطها التكلف

1- رسائل الجاحظ، ج2، 162-163.
2 - البيان والتبين، ج1، ص. 255.
3- نفسه، ص.227.
4- رسائل الجاحظ، ج3، ص. 59-60 و69 و83.
5- نفسه،ص. 158-159.
6- نفسه،ص. 154.
7- الحيوان، ج3، ص. 231.
8- نفسه، ص. 230.

وبيانا يمازجه التزيد"[1] ثم جاء الآمدي بعده وقال:"إن مجاهدة الطبع ومغالبة القريحة مخرِجَةٌ سهلَ التأليف إلى سوء التكلف وشدة التعمُّل"[2]، وجاء ابن رشيق[3] وصاغ معيار جودة الشعر في توسطه بين حالين مستشهدا بقول الشاعر:

عليكَ بأَوْساطِ الأمور؛فإنها نجاةٌ، ولا تركب ذَلولاً ولا صَعباً

أما أبو حيان التوحيدي الذي نظر في كثير من نصوص الجاحظ[4]، وتشرَّب رؤيته البلاغية للعالم، فقد أقرَّ أن "شرّ آفات البلاغة الاستكراه، وأنصح نصائحها الرضا بالعفو"[5]. فإذا كان قاضي البصرة أفرط في الجمود واستوجب إدانة الجاحظ، فإن الشخصيات التي سرد التوحيدي أخبارها في: "الليلة الثامنة والعشرون" من ليالي "الإمتاع والمؤانسة"، من قضاة وعلماء ومتصوفة وشيوخ صالحين وغيرهم من أصحاب النُّسك والوقار، تمادوا وأفرطوا في الحركة والتجاوب مع الغناء وتجاوزوا الحد الذي تقتضيه نشوة الطرب، مما أخرجهم عن الصورة اللائقة بمكانتهم؛ فهذا ابن فهم الصوفي قد حمله الطرب والاستماع إلى الغناء إلى أن "ضرب بنفسه الأرض، وتمرَّغ في التراب وهاج وأزبد، وتعفَّر شَعره؛ وهات من رجالك من يضبطه ويمسكه، ومن يجسر على الدنو منه، فإنه يعضُّ بنابه، ويخمِشُ بظُفره، ويركلُ برجله.."[6]، كما حمل ابن غيلان البزاز إلى السقوط مغشيا عليه[7]،

1- البيان والتبيين، ج1، ص. 13.

2- الموازنة، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت، ص. 227.

3 - العمدة، ج1؛ تحقيق محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل،بيروت، ط5، ص. 199.

4- يحيل التوحيدي في هذه الأخبار إلى ما قاله الجاحظ في رسالة النساء عن تأثير الغناء والطرب في "الرجل الحليم الشيخ الركين" ..فينقله ذلك إلى طبع الصبيان وإلى أفعال المجانين، فيشق جيبته، وينقض حبوته، ويُفَدّي غيره، ويرقص كما يرقص الحدث الغرير، والشاب السفيه." انظر: رسائل الجاحظ، ج3، ص. 143.

5 - الإمتاع والمؤانسة، ج1، صححه أحمد أمين وأحمد زين، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت، ص. 65.

6 - نفسه، ج2، ص. 166.

7- نفسه، ص. 167.

والقاضي الجراحي أبي الحسن الوقور إلى أن تقوم قيامته؛ فيغمز بالحاجب وتدمع عيناه[1]، وأبا طاهر بن المقنعي العادل إلى أن يطير في الجو[2].

لا شك أن التوحيدي روى هذه الأخبار وهو ينظر بشكل خاص إلى خبر "قاضي البصرة"؛ لقد أعاد هنا صياغة هذا النص بشكل جديد، اختار أن تتصرف الشخصيات في هذه الأخبار على نحو نقيض لتصرف الشخصية في خبر الجاحظ، لا لمناقضتها ولكن لتأكيد دلالتها والرؤية البلاغية التي صدر عنها الجاحظ؛ فالإفراط في الجمود أو الحركة خارج عن حدود الاعتدال الذي قام عليه تصور الرجلين، بل وتصور الثقافة العربية القديمة. لقد كان الاعتدال مطلبا بلاغيا، كما كان أيضا مطلبا خلقيا واجتماعيا في عصر لم تعد تحكمه البطولات و في جنس خطابي نثري لا يصوِّر المثل العليا. ولعل هذا ما قصده مصطفى ناصف عندما أشار إلى أن السرد عند الجاحظ رام تأسيس ثقافة جديدة تنكر "فكرة النموذج"[3] و"فكرة البطل"[4]، وأن كتابه "الحيوان" يوحي بروح " تتعالى على البطولة"[5]. لم تعد بلاغة النثر تقبل مبدأ التعظيم السائد في الشعر، لأجل ذلك كان نثر الجاحظ واقعيا وساخرا وناقدا للمجتمع.

لقد وازى رفضَ التكلف في الخطاب رفضُ التكلف في السلوك الاجتماعي؛ فالزماتة لا تكون إلا بالتكلف أو " بحمل على النفس شديد، ورياضة متعبة"[6]؛ ولأجل ذلك سخر الجاحظ من الزِّمِّيتين ومُدَّعي الوقار الذين يتصنعون في سلوكهم ويغالبون الطبع الذي أودعه الله في تكوينهم، يقول:"وبعض الناس إذا انتهى إلى ذكر الحِر والأير والنَّيك ارتدع وأظهر التقزز، واستعمل باب التورع. وأكثر من تجده كذلك فإنما هو رجل ليس معه من العفاف و الكرم، والنبل والوقار، إلا بقدر هذا

---

1 - نفسه، ص. 168.
2 - نفسه، ص. 179.
3 - محاورات مع النثر العربي، سلسلة عالم المعرفة -الكويت رقم 218، فبراير 1997، ص. 73.
4 - نفسه، ص. 85.
5- نفسه، ص. 86.
6 - رسائل الجاحظ، ج1، ص. 146.

الشكل من التصنع. ولم يُكشف قطٌ صاحب رياء ونفاق، إلا عن لؤم مستعمل، ونذالة متمكنة".[1] فهل كان الجاحظ هنا-كما أومأ مصطفى ناصف أيضا- يتساءل عن مصير "فكرة الرجل الفاضل"[2] التي لاقت تدعيما من الثقافة الإسلامية؟

لقد تعرض نموذج "الرجل الفاضل" إلى الانكسار؛ فقد عطّل عبد الله بن سوّار حركته وصار عليلا[3] كما لو أنه يعاني عيبا من عيوب الكلام، ولأجل ذلك ساوى الجاحظ بين العجز عن البيان والزّمانة وما أسماه ب"تخاذل الأعضاء".[4]

2. التخاذل.

يصف الجاحظ عبد الله بن سوار في مجلس القضاء وصفا لم يكتف فيه بالكشف عن زمانته وتخاذل أعضائه، ولكنه كشف فيه عن وظيفة الإشارة في التواصل اللغوي والاجتماعي والإنساني وعن وظيفة الحركة في الحياة؛ أو بتعبير آخر كشف فيه عن علل البلاغة بمفهومها الإنساني العام:

"كان لنا بالبصرة قاض يقال له عبد الله بن سَوّار، لم ير الناس حاكما قطٌ ولا زِمّيتا ولا ركينا، ولا وقورا حليما، ضبط من نفسه وملك من حركته مثل الذي ضبط وملك..يأتي مجلسه فيحتبي ولا يتكئ، فلا يزال منتصبا لا يتحرك له عضو، ولا يحل حُبوته ولا يُحَوّل رجلا عن رجل، ولا يعتمد على أحد شقيه، حتى كأنه بناء مبني، أو صخرة منصوبة..وكان مع ذلك لا يحرك يده، ولا يشير برأسه، وليس إلا أن يتكلم ثم يوجز، ويبلغ بالكلام اليسير المعاني الكثيرة..وكان بَيِّن اللسان، قليل فضول الكلام"[5]

1- الحيوان، ج3، ص. 40.
2 - مرجع سابق، ص. 102.
3 - وصف الجاحظ الزمانة وتخاذل الأعضاء والعجز عن الإفصاح بالعلل: رسائل الجاحظ، ج2، ص. 197.
4 - نفسه.
5 - الحيوان، ج3، ص.343-346.

استهل السارد الخبر بوصف للهيئة التي اعتاد عبد الله بن سوار الظهور بها كل يوم في مجلس القضاء، وهي هيئة جامدة بدا فيها وكأن أعضاء بدنه تخاذلت أو تعطَّلت، باستثناء اللسان الذي لم تتعطَّل وظيفته، وإن حرص القاضي على أن يتسم كلامه بالإيجاز؛ وهذه سمة وإن اتسقت مع شخصيته المتزمتة والمتحفظة، إلا أنها تومئ إلى مزية من مزايا الخطاب في الثقافة العربية. إن الإيجاز دليل على الملكة البلاغية لصاحبه؛ فكلما أوجز المتكلم وأوصل المعاني الكثيرة بالكلمات القليلة، امتلك البيان والبلاغة. فهل يعني ذلك أن القاضي شخصية بليغة، أو أنها تحمل سمات مماثلة لسمات الخطاب البليغ الذي احتفى به الجاحظ في كتاباته وفصَّل فيه القول؟ وبعبارة أخرى: هل استجابت شخصية القاضي لمعايير البلاغة التي رأينا سابقا كيف أنها لا تنحصر في مجال الخطاب، بل تجري على كل مظاهر الحياة والوجود الإنساني؟

لا شك أن سمة التكلف أو التزيد في شخصية القاضي، كما وقفنا عليها في فقرات سابقة، لا تترك مجالا للارتياب في أننا إزاء شخصية لا تمتثل لمعايير البلاغة على الرغم من سمتي بيان اللسان والإيجاز اللتين نُعِتَ بهما في النص. ولعل الدليل الأقوى على تنكب القاضي لمقاييس البلاغة، هو استغناؤه عن الإشارة التي شكلت وسيلة من وسائل البلاغة بمفهومها السيميائي العام:"وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ، خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العَقد، ثم الخط، ثم الحال التي تسمى نصبة.."[1]، وتكون الإشارة باليد والرأس، وحسنها-كما يقول الجاحظ- "من تمام حسن البيان باللسان"، وتكون بالعين والحاجب والمنكب وبالثوب والسيف والعصا وبغير ذلك من الوسائل التي تبلغ المعاني إلى المتلقي كالزجر والردع والوعيد والتحذير والغزل واستدعاء الشهوة.[2]

1 - البيان والتبيين، ج1، ص. 76.
2 - نفسه، ص.77-79.

ليست الإشارة إذن في اصطلاح الجاحظ سوى وسيلة من وسائل التواصل، أو كما وصفها في موضع آخر؛ إنها البيان أو أحد ألسنة الإنسان التي يعبر بها عن أغراضه ومقاصده. يخاطب في "رسالة التربيع والتدوير" أحمد بن عبد الوهاب ساخرا:"وعلى أننا لا ندري أيّ ألسنتك أبلغ، وأيّ بيانك أشفى: أقلمك أبلغ أم خطك، أم لفظك؟ أم إشارتك أم عقدك؟"[1]

على هذا النحو ليس تعطيل الإشارة سوى تعطيل للتواصل والتفاعل بين الأفراد في المجتمع. ولعل أحد أهداف البلاغة في كتابه"البيان والتبيين" هو الفهم والإفهام وكشف القناع عن المعنى؛ "وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجع. والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان الذي سمعت الله عز وجل يمدحه ويدعو إليه ويحث عليه."[2]

لعل هذا التحديد العام لمفهوم البيان القائم على الإفهام والإبلاغ والتوصيل وإشراك الآخر في حاجات النفس والنظر إليه باعتباره شريكا ومعاونا ينبغي إخباره والتواصل معه والتأثير فيه، هو الذي يكشف عن أن عبد الله بن سوار نموذج إنساني يحمل بعض السمات المناقضة لسمات الخطاب البياني الذي دعا إليه الجاحظ؛ ذلك أن تكلفه وتخاذله وتحفظه وانغلاقه على ذاته سمات تتعارض مع السمات التي تحدد الخطاب البلاغي الذي يقوم على إظهار الخفي وتقريب البعيد وتلخيص الملتبس وحل المنعقد وإطلاق المقيد و جعل المجهول معروفا والوحشي مألوفا والغفل موسوما والموسوم معلوما.[3]

لم يكن تصوير استغناء القاضي عن الإشارة في موقف يستدعي الحركة لصد هجوم الذباب وإلحاحه، إلا صياغة سردية تخييلية لخصال البيان وعلله، ولموقف البلاغة من الإشارة وضرورتها في التواصل والحجاج، على نحو ما يبين ذلك خبر أبي شَمِر الذي كان يعتقد أن الإشارة تتنافى مع قوة البلاغة، لا يستعين بها إلا من

---

1 - رسائل الجاحظ، ج 3، ص.90. وأنظر أيضا عن علاقة الإشارة ببيان اللسان: الحيوان، ج6، ص. 5.
2 - البيان والتبيين، ج1، ص. 75.
3 - نفسه.

افتقر إلى القدرة على الحجاج والمناظرة. يروي الجاحظ خبر تحول أبي شَمِر عن هذا الاعتقاد، كما روى من قبل تحول عبد الله بن سوّار عن اعتقاده بأن الامتناع عن الحركة مظهر من مظاهر الهيبة والوقار والقوة:

"وكان أبو شَمِر إذا نازع لم يحرك يديه ولا منكبيه، ولم يقلِّب عينيه، ولم يحرك رأسه، حتى كأن كلامه إنما يخرج من صَدْع صخرة. وكان يقضي على صاحب الإشارة بالافتقار إلى ذلك، وبالعجز عن بلوغ إرادته. وكان يقول: ليس من حق المنطق أن تستعين عليه بغيره، حتى كلَّمه إبراهيم بن سيّار النظّام عند أيّوب بن جعفر، فاضطرّه بالحجة، وبالزيادة في المسألة حتى حرَّك يديه وحلّ حُبْوَته، وحبا إليه حتى أخذ بيديه. وفي ذلك اليوم انتقل أيّوب من قول أبي شَمِر إلى قول إبراهيم. وكان الذي أغرَّ أبا شَمِر ومَوَّه له هذا الرأي، أنَّ أصحابه كانوا يستمعون منه، ويسلِّمون له ويميلون إليه، ويقبلون كل ما يورده عليهم، ويُثبِّته عندهم، فلما طال عليه توقيرهم له، وتركُ مجاذبتهم إياه، وخفت مؤونة الكلام عليه-نسي حال منازعة الأكفاء ومجاذبة الخصوم. وكان شيخا وقورا، وزمّيتا ركينا، وكان ذا تصرف في العلم ومذكورا بالفهم والحلم."[1]

إن كلا من عبد الله بن سوّار وأبي شمر وصفا بالزماتة والركانة، وكلاهما اعتقد في نفسه القوة التي تجعله يتعامل مع العالم بأقل جهد ممكن، وبأهون الوسائل؛ فاللسان-في نظر أبي شمر- أقرب السبل للتواصل يغني المرء عن استخدام الإشارة، ويعفيه من الاستعانة على الكلام بغيره إدلالا بقوة الملكة البلاغية الماثلة في اللفظ فقط، كما أن جمود البدن يوهم-في نظر القاضي-بالقوة التي لا توجب تكلف الحركة التي تنم على الضعف والوهن وتخدش الوقار والهيبة.

لكن ما هي الدلالات والأبعاد التي يمكن استشرافها خلف معنى الجمود والحركة في نصوص الجاحظ السردية؟

---

1 - نفسه، ص.91-92.

في تقصي مختلف السياقات التي ورد فيها هذا الزوج في كتاباته، يلاحظ المرء أن الجمود اقترن بكل ما هو سلبي بينما اقترنت الحركة بكل ما هو إيجابي؛ ففي رسالة "الشارب والمشروب" يتحدث الجاحظ عن آثار النبيذ التي تحول الجسم من الجمود إلى الحركة، أو من الصُّفار إلى الحمرة، ومن السقم إلى الصحة، ومن العجز إلى القوة، ومن الكسل إلى النشاط، ومن الوحشة إلى الأنس.[1] وفي سياق آخر اقترن زوج الجمود والحركة بزوج المقام والظعن أو إلف الوطن والاغتراب، وما ينجم عن الحركة والطَّلب من أرزاق[2] ، ذلك "أن طول المقام من أسباب الفقر، كما أن الحركة من أسباب اليُسر"[3]. واقترنت الحركة أيضا في سياق آخر بالفطنة والهمة والكرامة، يقول في رسالة "مناقب الترك": "..وذلك أن الترك قوم يشتد عليهم الحصْر والجثوم، وطول اللُبث والمكث، وقلة التصرف والتحرك. وأصل بنيتهم إنما وضع على الحركة، وليس للسكون فيهم نصيب، وفي قُوى أبدانهم، لأنهم أصحاب توقد وحرارة، واشتعال وفطنة، كثيرة خواطرهم، سريع لحظهم. وكانوا يرون الكفاية معجزة، وطول المقام بُلدة، والراحة عُقلة والقناعة من قصر الهمة، وأن ترك الغزو يورث الذِّلَّة."[4] كما أن الجمود في سياق آخر يفيد البَله، على نحو ما يحصل عند الانقطاع للعبادة وترك معاملة الناس والتعرض للتجارب.[5]

ولعل المبدأ الأهم الذي يظهر رؤية الجاحظ للحركة والجمود، قوله:"وعلى قدر شدة الحاجة تكون الحركة، وعلى قدر ضعف الحاجة يكون السكون"[6]؛ فالحركة مرتبطة بحاجات الإنسان الطبيعية والاجتماعية والدينية، وفي ضعفها تعطيل للجوارح:"وأية جارحة منعتَها الحركة، ولم تمرّنها على الاعتمال، أصابها

1 - رسائل الجاحظ، ج4، ص. 263.
2 - نفسه، ص. 112-113.
3- نفسه، ص. 109.
4- نفسه، ج3، ص. 211-212.
5- البيان والتبيين، ج1، ص. 349-350.
6- رسائل الجاحظ، ج3، ص. 240.

من التعقُّد على حسب ذلك المنع"[1]؛ فالبصر يعمى بترك النظر، والخواطر تموت بترك القول[2]، وتصبح البلاغة في خطر، مما يترتب على ذلك من فساد يتهدد الدنيا والدين. يقول الجاحظ في هذا السياق:"وعلى قدر كثرة الحاجة تتحرك الجارحة ويتصرف اللسان، ومع قلة الحركة وبُعد العهد بالتصرف يحدث العي ويظهر العجز ويُبطئ الخاطر. ومع ذهاب البيان يفسد البرهان، وفي فساد البرهان هلاك الدنيا وفساد الدين."[3]

3. العِيّ.

لم يكن تصوير الرجل الذي آثر تعطيل لسانه للاحتيال على غرمائه سوى تصوير لنقائض البلاغة والتواصل، ولِمَا يُهَدِّدُ عقل الإنسان، ويعوق انخراطه في المجتمع الإنساني؛ فاللسان الذي وصف الجاحظ خصاله البلاغية والاجتماعية والإنسانية، ستتعطل وظائفه ويتحول صاحبه إلى شخص منبوذ من المجتمع الإنساني.

تشكل الحيلة في هذا الخبر الطريف مكونا في نسيجها البلاغي؛ إنها تقتضي أن يستعير الرجل صوت الكلب في تواصله مع جماعته؛ أن يصبح النباح وسيلته في التواصل. ومعنى ذلك أن الرجل قرر أن يمسخ نفسه للتحلل من تبعات الدين ومسؤوليات التعاقد الاجتماعي؛ أي إنه قرر الانعزال عن المجتمع فقبل المجتمع قراره. ولاشك أن الحيلة التي اختارها تنطوي على غرابة؛ فالرجل مزيج بين جسم الإنسان وصوت الحيوان، وهي حيلة مفارقة، لأن ثمة تناقضا بين الغاية الوضيعة التي تتوخاها والمجهود المسرف الذي تتطلبه من صاحبها؛ إنه تناقض الوسيلة والغاية، أو الظاهر والباطن.

---

1 - البيان والتبيين، ج1، ص.273.
2 - نفسه، ص 272. ورسائل الجاحظ، ج1، ص 250.
3 - رسائل الجاحظ،ج1، ص. 250.

توقع المحاكاة مرة أخرى صاحبها في موضع الهزء؛ يحاكي الرجل الكلب:"وجعل لا ينطق بحرف سوى النباح". لم يكتف بتسخير حيلته في وجه غرمائه، بل كان عليه أن يمسخ لسانه بحيث لا ينطق بحرف مع أي كان. لقد أصبح القناع وجها حقيقيا، وأمست الحيلة واقعا لا محيد عنه. وبينما كان مُلتمس القرى في الخلاء ينبح "لتجيبه الكلاب فيهتدي بذلك إلى موضع الناس"[1] ثم سرعان ما يستعيد لسانه عندما تنجح حيلته ويدرك مبتغاه، فإن الرجل المستنبح في خبر الجاحظ، لا يستعيد لسانه، وذلك أقسى عقاب يمكن أن يناله المرء؛ فالإنسان يستطيع أن يستعير أشياء كثيرة عند النوائب مثل الدابة والثياب، إلا اللسان فإنه لا يُستعار، ولأجل ذلك أوصى بعض الحكماء أولاده بإصلاح ألسنتهم.[2] "وقال خالد بن صفوان :ما الإنسان لولا اللسان إلا صورة ممَثَّلةٌ، أو بهيمة مُهملة."[3]

ولعل المسخ كان في المتخيل الثقافي العربي الإسلامي حيلة ينشدها بعض الناس لقضاء مآرب لا تبيحها القوانين الخلقية والدينية والأعراف الاجتماعية؛ إذ يروي الجاحظ خبر اسماعيل بن غزوان الذي تعشَّق جارية كانت لمويس بن عمران، وتمنى أن يمسخهما الله لبعض الوقت حتى يظفر بالمتعة الجنسية:"يا ربِّ امسخني وإياها كلبين ساعة من الليل والنهار، حتى يشغلها الالتحام عن التفكير في غضب مولاتها إن احتبست."[4]

يبدو أن الجاحظ مفتون بتصوير المتموهِّين والمقنَّعين والمحاكين؛ فكثيرا ما تستَّر البخلاء خلف أقنعة الكرماء وحيل البلاغة لإخفاء حقيقتهم والتمويه على ضيوفهم. ويبدو أن التمويه لا يتحقق بواسطة اللغة والفصاحة فحسب، ولكن بواسطة النباح والعِيِّ أيضا؛ فإذا كانت اللغة الأداة الأثيرة التي يملكها البخيل البليغ للتمويه وستر الحقيقة، فإنه قد يستجير بنقيض اللغة وهو النباح للقيام بالوظيفة

---

1 - الحيوان، ج1، ص. 379.
2 - رسائل الجاحظ، ج1، ص. 381.
3 - البيان والتبيين، ج1، ص. 170.
4 - الحيوان، ج2، ص، 58-59.

نفسها. وهذا يعني أن البخيل على نحو ما يستجير بأشرف ما يميزه عن الحيوان وهو اللسان لبلوغ مآربه، لا يتورع-عندما تعوزه الحيلة- عن الاستجارة بلسان الحيوان أو بعيِّه ناسيا تميزه عنه وفضله عليه. على هذا النحو اقتضت الحيلة أن ينتقل الإنسان من اللغة البشرية السامية إلى صوت الحيوان الوضيع؛ فالنباح في الخبر أصوات مبهمة لا معنى لها سوى خلل في عقل الرجل.

انتقل المتموه من صورة إنسان حقيقي يملك عقلا ولسانا، إلى مجرد صورة من اللحم والدم. وبين الفصاحة والعي لا يني المتموه في أخبار الجاحظ ونوادره عن ارتداء الأقنعة الزائفة. وهل هناك صورة أدنى من صورة التشبه بالحيوان؟ أليست محاكاة الحيوان في هذا المقام ضربا من التصوير الساخر للإنسان؟

لم يقدم الخبر صراعا بين الحيوان والإنسان كما في أخبار الذباب، ولكن الإنسان تماهى هنا في الحيوان؛ فاعتمد عليه لسد عجزه. مرة أخرى يكون الحيوان مصدر تفوق؛ يستعير المحتال صوته للخلاص من ورطته. وإذا كان يباح للإنسان على سبيل الضرورة أن يستعير لسان الحيوان لإنقاذ نفسه من ورطة يقع فيها، فليس له أن يستعيره لأغراض دنيئة؛ أي إذا كان الاستنباح في مقام معين يفيد التواصل، فإنه في هذا النص يفيد العي والعجز عن التواصل والانقطاع عن المجتمع والخروج عن العقل.

لقد سخر الجاحظ من الذين قَصَّروا عن البلاغة والتواصل، وسخر ممن أسرفوا في البلاغة والاحتجاج؛ سخر من عبد الله بن سوار عندما جمَّد إشارات جسده، ومن الرجل المدين الذي عطَّل لسانه، كما سخر من سهل بن هارون وعروة بن مرثد على سبيل المثال عندما أسرفا في تحريك لسانيهما في مقامي البخل والجبن مناقضين بذلك كل مناقب اللسان التي ذكرها أحد البلغاء في قوله:"اللسان أداة يظهر بها حسن البيان، وظاهر يُخبر عن ضمير، وشاهد ينبئك عن غائب، وحاكم يُفصَل به الخطاب وناطق يُرَدُّ به الجواب، وشافعٌ تدرك به الحاجة، وواصف تعرف به الحقائق، ومُعَزٍّ يُنفى به الحزن، ومؤنس تذهب به الوحشة،

وواعظ ينهى عن القبيح، ومُزيِّنٌ يدعو إلى الحسن، وزارعٌ يحرث المودة، وحاصدٌ يستأصل الضغينة، ومُلْهٍ يونق الأسماع."[1]

4. السلاطة.

من الأدواء الأخرى للبلاغة التي حذّر منها الجاحظ السلاطة والهذر اللذان تؤدي إليهما الفتنة بالقول والعُجب بما يحسنه المرء منه[2]. وقد مثّل لهذه السمة من سمات الخطاب المستكرهة بمجموعة من الأخبار والنوادر[3] التي صورت شخصيات مفتونة بخطابها تستأثر به للتمويه وإخفاء ما تضمره من قيم سيئة؛ فسهل بن هارون لم يستطع أن يستمر طويلا في التستر على بخله الذي سرعان ما طفح على السطح عندما بدأت طقوس الضيافة واكتشف المضيف، الذي تحول إلى القصعة يقلبها بقطعة خبز، أن الديك اليابس المقدم للضيوف حضر من دون رأس، لتبدأ بعد ذلك خطبة في ذكر مزايا الرأس المختفي، خطبة يبدو أنها قامت مقام الأكل.

استغل البخيل كل طاقته البلاغية لتمويه الحقائق وقلبها لإخفاء حقيقة شعوره بالامتعاض في مقام الكرم الذي لم يستطع تحمله؛ استغل الصورة الثقافية التي نسجت حول رأس الديك لإقناع الآخرين بأهميته والاستدلال على شناعة صنيع الغلام بإقدامه على رميه. يكتسب الرأس-في خطاب البخيل- قيمته الغذائية من قيمته الثقافية؛ فهو أفضل من الجناح والساق والعنق في الأكل. والحق أن وجود هذه الصورة الثقافية حول الديك ليس حجة للتمسك به، كما أن معظم المزايا التي عَدَّدَها للرأس تنتفي عند ذبح الديك، مما وسم حجاج البخيل بالمغالطات.

---

1 - البيان والتبيين، ج2، ص.75.

2 - نفسه، ج1، ص. 3.

3 - محمد مشبال، بلاغة النادرة.

ونظير هذا، سلاطة موسى بن جناح[1] عندما استضاف جماعة من جيرانه للإفطار عنده في شهر رمضان، ولم يقو على تحمّل التهامهم لطعامه القليل، مما أجبره على الإخلال بأعراف الضيافة وتعكير أجوائها لعله يفلح في التفريج عن غيظه الشديد؛ فقد لاذ بالوعظ مستخدما كل أفانين الكلام للتأثير في ضيوفه ومنعهم من الاستجابة للطعام. ولاشك أن اعتماد الكلام وتفخيمه بالشواهد والصيغ البلاغية في مقام الضيافة، يعد داءا من الأدواء السلوكية التي أدانها الجاحظ في عديد من شخصيات نوادر كتابه "البخلاء"، مثل إدانته لمحفوظ النقاش عندما استضافه وسعى بكل الوسائل إلى الحيلولة بينه وبين تناول الطعام، لكنه تفطّن لحيلته وحجاجه المغالط، ليردَّ على سلاطته بالضحك والأكل معا: "فما ضحكت قط كضحكي تلك الليلة. ولقد أكلته جميعا فما هضمه إلا الضحك والنشاط والسرور، فيما أظن. ولو كان معي من يفهم طيب ما تكلم به لأتى علي الضحك، أو لقضى علي. ولكن ضحك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب."[2] فهل هذه دعوة ضمنية للقارئ لإدانة البخيل السليط؟!

في خبر أشرنا إليه في موضع سابق، لجأ الشيخ عروة بن مرثد أيضا إلى سلطة الخطاب، لا لإخفاء بخل ألمَّ به، ولكن للتمويه على جبنه وتقاعسه عن مواجهة اللص المفترض. كان الرجلَ الوحيد في الحي حينما استعانت به النسوة وأخبرنه بدخول اللص الدار. يصف الجاحظ استجابة الشيخ قائلا:"ثم أخذ عصاه وجاء حتى وقف على باب البيت..". توحي هذه العبارة بتأهب الشيخ لقتال اللص، لكن ما حصل بالفعل كان نقيض ذلك؛ فالعصا لم تُسَخَّر لمهمة القتال، بل سُخِّرت للخطبة والإطناب في الكلام، وهو ما ولَّد تناقضا مضحكا وسخرية من شخصية الأعرابي الذي استبدل بالعمل والفعل الحديث والكلام، أو بعبارة أخرى استبدل بعصا القتال عصا الخطبة؛ لقد حمل العصا وأمسك بالكلام بدلا من أن يقبض على

1- البخلاء، ص. 127-128.
2- نفسه، ص.124.

اللص الذي لم يكن في حقيقة الأمر سوى كلب. ولعل أدعى موقف للرثاء والسخرية أن يكون الخطيب في واد والمستمع في واد آخر. إنه خطاب من دون تأثير؛ افتقدت العصا في النص وظيفتها الخطابية الفعالة، كما افتقدت وظيفتها القتالية. لقد وظف الجاحظ صورة العصا للسخرية من شخصية تخفي جبنها خلف قناع من الشجاعة والفخر القبلي والمكانة الاجتماعية، على نحو ما تخفيه خلف أقنعة البيان المفارق للموقف والمتجاوز لحدود البلاغة ومعاييرها المنشودة التي تقع بين السلاطة والعي وتتوخى الاعتدال وتجنب التكلف.

كشف التحليل هنا عن تماثل بين السرد والبلاغة؛ فقد اضطلعت جملة من الأخبار أو النوادر بالصياغة السردية التخييلية لأدواء الخطاب وعلل البلاغة؛ أقام الجاحظ تناظرا بين سمات التزيد والتخاذل والعي والسلاطة في الخطاب، وبين سمات الإنسان في سلوكه وأخلاقه الاجتماعية المنافية لمقياس الاعتدال الذي طالبت به البلاغة التي لم تكن جهازا لضبط آليات الخطاب فقط، بل كانت أيضا جهازا لضبط سلوك الإنسان وتعاملاته في الحياة.

وإذا كانت نصوص هذه الأخبار أو النوادر أقامت حوارها الضمني مع الخطاب البلاغي وتفاعلت مع مفهوماته بالتصوير الهزلي، فإن ثمة نصوصا سردية أخرى أقامت مثل هذا الحوار بتصوير الغرائب والعجائب.

ب. الغرابة والسرد.

1. الغرابة المتعقلة.

قال الجاحظ في تعقيبه على إحدى النوادر التي تجاوز فيها التصوير حدود ما يمكن أن يقبله العقل:"ولا يعجبني هذا الحرف الأخير، لأن الإفراط لا غاية له. وإنما نحكي ما كان في الناس، وما يجوز أن يكون فيهم مثله، أو حجة أو طريقة. فأما مثل هذا الحرف فليس مما نذكره.."[1].

---

1 - البخلاء، ص. 222.

إن الجاحظ الذي رأى في الغرابة منبعا آخر من منابع السرد واتخذ من فن الخبر ميدانا لعرض الأعاجيب، كان يرى أن الغرابة ينبغي ألا تكون في الأمور الممتنعة في الطبيعة[1]؛ أي الأمور التي لا يمكن أن تحدث في الواقع الطبيعي وإن جازت في الخيال.[2] ولعل هذا ما دفع أحد الباحثين المعاصرين إلى القول إن "الخبر الأدبي عند الجاحظ وجه من وجوه تجلِّي العقل".[3]

لم يكن الجاحظ يقبل غرابة تتنافى مع قوانين العقل والتجربة الحسية[4]، ولأجل ذلك فإن الوقائع الغريبة التي صورها في مجموعة من الأخبار والنوادر، ليست وقائع غير قابلة للتصديق، بل هي وقائع طبيعية وإن أحوجت التأمل والنظر والتفكر حتى تنجلي عما تحمله من خصائص التعجيب والتدبير والحكمة[5]. لقد أراد الجاحظ بإثارة الغرابة في نصوصه السردية أن يلفت نظر القارئ إلى ما ينطوي عليه هذا العالم من إتقان الصُّنع الذي لا يُلتفت إليه عادة، وهو يعلم أن للنفوس كلفا بالغرائب؛ فالناس يستجيبون لحكاية الوقائع الغريبة كما يستجيبون للمواقف الهزلية المضحكة. للغرابة هنا، مثل الطرافة أو الهزل، وظيفة جمالية؛ يستوقف السرد بغرابته المتلقي لتأمل العالم من حوله والنظر فيه وتدبره، على نحو ما يستدعيه للاستمتاع بما يعرض عليه من غرائب. ليست وظيفة الغرابة في النهاية سوى استنفار الذهن لتأمل الطبيعة والاستمتاع بأسرارها.

لم يرخ الجاحظ العنان لخياله السردي، ولم يتركه يجنح خارج حدود العقل الذي ضرب حوله سياجا لا ينبغي اختراقه؛ فالغرابة التي توخى بثها في نصوصه السردية لم تتعد "الخيال المتعقل"[6]. وهذا الضرب من الخيال هو السائد في تصور البلاغيين العرب القدامى الذين استوقفتهم الغرابة في إبداع الشعراء وأنزلوها

1- الحيوان، ج3، ص. 238-239.
2- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط3، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ص. 213.
3- محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص. 618.
4- الحيوان، ج5، ص. 156.
5- نفسه، ج2، ص. 109.
6- عبارة لجابر عصفور، نقلا عن فرج بن رمضان، مرجع مذكور، ص. 71.

المنزلة اللائقة بها، غير أنهم وضعوا لها حدودا؛ فعبد القاهر الجرجاني الذي احتفى بها في التشبيهات والاستعارات، وامتدح الشاعر الذي يقع على المشابهات الخفية الدقيقة ويحدث بين المختلفات تماثلات نادرة مستطرفة يَقِلُّ الاهتداء إليها، لم يتصور أن علاقات التشابه في الصور الشعرية يمكنها أن تتجاوز حدود إدراك التفكير العقلي؛ فالخيال الشعري مطالب بأن يتقيد بمشابهات يتمثلها عقل المتلقي ومنطقه، وليس له أن يجنح نحو مشابهات لا يمكن تمثلها سوى بالتخيل أو التوهم. لقد نبَّه الجرجاني القارئ بأن مُراده من الغرابة وإيجاد الائتلاف بين المختلفات ليس إحداث مشابهة "ليس لها أصل في العقل، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها"[1]؛ فالصورة الشعرية الغريبة لا تصبح مقبولة في الخطاب البلاغي القديم إلا إذا أمكن المتلقي أن يجد تفسيرا عقليا منطقيا لغرابتها؛ أي إذا استطاع "ردّ البعيد الغريب إلى المألوف القريب"[2].

الغرابة في الخطاب البلاغي القديم ستار يخفي المألوف والمعهود والطبيعي والمتعارف عليه، ولأجل ذلك اعترض البلاغيون القدامى على استعارات أبي تمام البعيدة التي تمتنع على التفسير العقلي، والتي لا تسمح غرابتها بأن تُرَدَّ إلى المألوف. ليست الغرابة إذن عند الجرجاني –وغيره من البلاغيين القدامى– سوى الألفة نفسها كما قال كيليطو؛ إنها "لا تعني.. الشيء الذي لم تره العيون ولم تسمعه الآذان؛ إنها على العكس متعلقة بشيء معروف ومألوف، إلا أنه منسي ومدفون في أعماق النفس".[3]

في دائرة هذا التصور البلاغي للغرابة صاغ الجاحظ نصوصه السردية؛ يستغرب قارئ الشعر الوجوه اللطيفة التي يهتدي إليها الشاعر مثل جمعه في استعارة أو تشبيه بين مفترقين من جهة غير معتادة[4]، بينما يستغرب قارئ الأخبار

---

1 - أسرار البلاغة، ص. 152.
2 - نفسه، ص. 146.
3 - الحكاية والتأويل، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ، ط1، 1998، ص. 20.
4 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص. 90.

ما يُسرد عليه من وقائع مدهشة، ولكنها في الوقت نفسه وقائع تشكل جزءا من الطبيعة لا تتنافى مع قوانينها.

الحدث الغريب في فن الخبر عند الجاحظ فعل طبيعي. تؤول الغرابة هنا إلى الطبيعة؛ فالحيوان في نصوص هذه الأخبار لا يستطيع أن يصنع غير ما أودع الله فيه من قدرات. إن فعله الغريب نابع من طبيعته؛ يثير الحدث استغراب المتلقي ولكنه يظل حدثا ممكنا وجائزا.

يروي الجاحظ الخبر الآتي:

"وزعم علماء البصريين، وذكر أبو عبيدة النحوي، وأبو اليقظان سُحيم بن حفص، وأبو الحسن المدائني، وذكر ذلك عن محمد بن حفص عن مَسلَمَة بن محارب، وهو حديث مشهورٌ في مشيخة أصحابنا من البصريين، أن طاعونا جارفا جاء على أهل دار، فلم يشكَّ أهل تلك المَحلَّة أنه لم يبق فيها صغير ولا كبير، وقد كان فيها صبي يرتضع، ويحبو ولا يقوم على رجليه، فعمد من بقى من المطعونين من أهل تلك المحلة إلى باب تلك الدار فسدّه، فلما كان بعد ذلك بأشهر تحولَ بعض ورثة القوم، ففتح الباب، فلمّا أفضى إلى عَرْصة الدار إذا هو بصبيٍّ يلعب مع أجراء كلبة، وقد كانت لأهل الدار، فراعَه ذلك، فلم يلبث أن أقبلت كلبة كانت لأهل الدار، فلما رآها الصبي حبا إليها، فأمكنته من أطبائها فمصَّها، فظنوا أن الصبي لما بقي في الدار وصار منسيًّا واشتدَّ جوعه، ورأى أجراءها تستقي من أطبائها، حبا إليها فعطفت عليه، فلمّا سقَتْهُ مَرَّة أدامت ذلك له، وأدام هو الطلب.

والذي ألهم هذا المولود مَصَّ إبهامه ساعة يولد من بطن أمه، ولم يعرف كيفية الارتضاع، هو الذي هداه إلى الارتضاع من أطباء الكلبة. ولو لم تكن الهداية شيئا مجعولا في طبيعته، لما مصَّ الإبهام وحلمة الثدي، فلما أفرط عليه الجوع واشتدت حاله، وطلبتْ نفسُهُ وتلك الطبيعةُ فيه، دَعَتْه تلك الطبيعةُ وتلك المعرفةُ إلى الطلب والدنوّ. فسبحانَ مَنْ دبَّر هذا وألهمه وسوّاه ودلَّ عليه!!"[1]

1- الحيوان، ج2، ص. 155-156.

يتضمن الخبر تفسيرا للحدث الغريب الذي رواه؛ وقد أُعلن عن هذا التفسير بالتحول في السرد من صيغة ضمير الغائب المفرد إلى صيغة ضمير الغائب الجمع (فتح-أفضى-راعه...فظنوا)؛ إنه الأسلوب الذي أعلن عن الانتقال من غرابة السرد إلى ألفة الواقع، ومن الحكاية إلى التفسير. يتولى السارد تفسير الحدث الغريب الذي رواه وإزاحة غرابته أو ردها إلى الألفة. السارد مطالب بألا يترك الغرابة تستولي على المتلقي فتوهمه أمورا تتعدى حدود الطبيعة. يقتصر السرد عند الجاحظ على رواية الأحداث الغريبة القابلة للتفسير العقلي.

الغرابة في هذا الخبر إذن وسيلة لإظهار ما هو مألوف وطبيعي ولكنه خفي ودقيق يحتاج إلى التأمل كما تحتاج إلى ذلك الاستعارات والتشبيهات اللطيفة في الشعر. ارتضاع الصبي من الكلبة ليس إلا وجها آخر للارتضاع من الأم. تنزاح الغرابة بتفسيرها وردّها إلى أصلها الواقعي والطبيعي. لا تُقبل الغرابة في السرد إلا إذا كان لها أصل في الواقع، أو تجربة سابقة تؤول إليها وتماثلها[1].

وعلى الرغم من أن سمة الغرابة القابلة للتفسير العقلي شكّلت معيارا في صياغة فن الخبر عند الجاحظ، فإن مدونته السردية لم تعدم نمطا آخر من الغرابة المفارقة للطبيعة والتي ليس لها أصل في العقل، ولكنه قبل الاحتجاج بها وروايتها على أساسين:

أولا، إذا كانت من "أحاديث العرب"[2] أو "أكاذيب الأعراب"[3]، مثل خبر الضب والضفدع الذي رواه على لسان الأعراب: "وتقول الأعراب: خاصم الضب الضفدع في الظمأ أيهما أصبر، وكان للضفدع ذنب، وكان الضب ممسوحا، فلما غلبها الضبُّ أخذ ذنبها.."[4] وخبر منادمة الديك للغراب[5]. ونظير هذه الأحاديث

---

1 - Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Editions Du Seuil, Paris 1970, p. 47.

2- الحيوان، ج2، ص. 320.
3 - نفسه، ج6، ص. 240.
4 - نفسه، ص. 125.
5 - نفسه، ج2، ص. 320.

ما أورده المبرد في باب سمّاه "من تكاذيب الأعراب"[1]؛ وهي أخبار **مفارقة للواقع** ولا تجري على سنن الطبيعة ؛ سأل أحد الرواة أبا عبيدة عن قائل هذا البيت:

أَهدَّموا بيتكَ لا أبا لَكَ وأنا أمشي الدَّألى حَوالَكَا!

فأجابه أبوعبيدة: "هذا يقوله الضّبُّ للحِسْل أيام كانت الأشياء تتكلم".[2]

ولكن لماذا قبل الجاحظ هذا الخبر الغريب واحتج به في كتابه؟

ليس هناك من تفسير لقبول الجاحظ هذا الخبر سوى لكونه ينتمي إلى نمط من القص اختص بروايته الأعراب الذين كانوا يحاكون به قصص العجم، كما يذكر المبرد: "وحدَّثني التَّوَّزي قال: سألت أبا عبيدة عن مثل هذه الأخبار من أخبار العرب؟ فقال لي: إن العجم تكذب فتقول، كان رجل ثلثه من نحاس، وثلثه من رصاص، وثلثه من ثلج، فتعارضها العرب بهذا وما أشبهه"[3].

هناك ارتباط-في تصور الجاحظ على الأقل - بين مصداقية بعض الأنواع وبين من تنسب إليه؛ فالنادرة تزداد حرارتها عندما تسند إلى شخص ظريف كأبي الحارث جمين، كما أن الموعظة تتضاعف فعاليتها إذا ما أسندت إلى شخص زاهد مثل بكر بن عبد الله المزني.[4] وبناءا على هذا المبدأ يصبح الخبر الغريب مقبولا من راو أعرابي وغير مقبول من راو حضري، مثلما أن الألفاظ الغريبة الحوشية تستحسن من شاعر أعرابي وتستهجن من شاعر حضري.

ثانيا، تقبل الغرابة المفارقة للطبيعة والعقل إذا قامت على أساس ثقافي عقَدي، مثل خبر المرأة التي قتلتها الحيات في هجوم مدبّر؛ فقد انطوت على جسدها حية، وعندما قررت تنفيذ العقاب صفرت "فإذا الوادي يسيل حيات عليها، فنهشتها

1- المبرد، الكامل في اللغة والأدب، ج2، علق عليه أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر القاهرة، ص. 198-213.

2- نفسه، ص. 198 .

3 - نفسه، ص. 204.

4- البخلاء، ص. 7-8.

حتى نقت عظامها"[1]. إن الحية حيوان حقيقي قد تنقضُّ على الإنسان وتفتك به؛ هذه طبيعتها التي أودعها الله فيها، غير أن الصفير الذي أطلقته للاستعانة بحيات الوادي وشنٍّ هجوم مدبَّر على المرأة المذنبة ونهش عظامها، يفيد أن الحيوان اضطلع هنا بتنفيذ العقاب على ما اقترفته المرأة من ذنوب، وهو سلوك مفارق لطبيعته.

ولا شك أن قبول هذا الحدث الغريب يقتضي وضعه في إطار خلقي وثقافي يقر بأن العقاب الذي ينزل بمرتكب الخطيئة قد يُنَفَّذُ بطرق لا تتوافق بالضرورة مع قوانين الطبيعة. إن الحية في سياق الخبر أقرب إلى الرمز الحامل لدلالة خلقية ودينية منها إلى الحيوان الذي ينتمي إلى الطبيعة؛ لقد حمّله الخبر وظيفة ثقافية خرقت وظيفته الطبيعية وتصرفت فيها، وهذا أمر نادر في السرد عند الجاحظ الذي ظل فيه الحيوان محتفظا بطبيعته على الرغم من اضطلاعه بدلالات ثقافية؛ فقد رأينا كيف أن هجوم الذباب على عبد الله بن سوار والجاحظ في الخبرين المذكورين سابقا لم يخل من دلالات، لكنه هجوم لم يتجاوز الحركة المُسَخَّرة له في الطبيعة، أما الحية فقد تصرفت على نحو يتجاوز الحركة المسخَّرة لها، وبذلك اتسم فعلها بالغرابة. ولكي يخفف السارد من هذه الغرابة وانزياحها عن الطبيعة، لجأ إلى تفسير عقدي؛ ذلك أن رد حدث قتل الحيات للمرأة إلى بغائها وقتلها لأولادها، لا يستند إلى حجة عقلية أو منطقية. فالسارد الذي قدم خبرا غير قابل للتصديق تعمَّد في الختام توجيه سؤال للجارية التي كانت تصاحب المرأة :"فقلت لجارية كانت لها: ويْحَكِ! أخبرينا عن هذه المرأة" وذلك لحملها على تقديم الإجابة التي يقصد توصيلها للمتلقي: "قالت: بغَتْ ثلاث مرات، كل مرة تأتي بولد، فإذا وضعته سجرت التنور، ثم ألقته فيه"[2].

1 - الحيوان، ج4، ص. 251.
2 - نفسه.

والحق أن هذا النمط من الغرابة نادر في سرد الجاحظ وغريب عن بلاغته، ولولا صلة الحدث الغريب في الخبر السابق بانتهاك الأخلاق والتعاليم الدينية لما جازت روايته. ولأجل ذلك ظل هذا السرد لا يكاد يعرف سوى نمط الغرابة المتعقلة.

2. الغرابة والتصوير السردي.

لاحظ أكثر من باحث معاصر أن فن الخبر شهد مع الجاحظ عناية بالوظيفة الأدبية؛ تجلى ذلك في الهيمنة الواضحة لمكونات الخطاب السردي على حساب الحكاية أو محتوى الخبر، كالتركيز على الوصف الداخلي والخارجي والحوار والمكان والزمان وغيرها من المكونات والسمات التي ينتقل بها الخبو من وظيفة الإعلام وتوصيل المعرفة إلى وظيفة الإمتاع والتخييل وتشكيل معان إنسانية وعلمية وخلقية.

ولبيان بروز الوظيفة الأدبية في أخبار الجاحظ يمكننا مقاربة سمة الغرابة وتجلياتها البلاغية السردية في بعض الأخبار التي لا تكتفي بتقديم الأعاجيب ولكنها تتجه إلى تشكيل صور وصفية وسردية لهذه الأعاجيب حتى يتحقق الالتذاذ بالصور وما يتولد عنها من معان وليس بالحدث العجيب في ذاته؛ فقد سبق لشكري عياد أن لاحظ أن فن الخبر عند الجاحظ يقوم على إمتاع القارئ بالتصوير.[1]

في خبر ثمامة بن أشرس عن الفأر[2] يروي السارد أعجوبة من أعاجيب الحيوان المتمثلة في طبيعة قتال الجرذان، غير أن القيمة البلاغية لهذا الخبر لا تقتصر على تقديم الحدث الغريب الذي سبق للجاحظ أن أطلع القارئ عليه[3]، بل تظهر في تصويره سرديا.

ورد في الخبر ما يأتي:

---

1 - مرجع مذكور، ص. 24.
2- الحيوان، ج 5، 250-251.
3- نفسه، ج2، ص. 164.

"وأما حديث ثمامة فإنه قال: لم أر قط أعجب من قتال الفأر، كنت في الحبس وحدي، وكان في البيت الذي أنا فيه جحر فأر، يقابله جحر آخر، فكان الجرذ يخرج من أحد الجحرين فيرقص ويتوعد، ويضرب بذنبه، ثم يرفع صدره ويهزّ رأسه. فلا يزال كذلك حتى يخرج الجرذ الذي يقابله، فيصنع كصنيعه. فبينما هما إذ عدا أحدهما فدخل جحره، ثم صنع الآخر مثل ذلك. فلم يزل ذلك دأبهما في الوعيد وفي الفرار، وفي التحاجز وفي ترك التلاقي. إلا أني في كل مرة أظن الذي يظهر لي من جدهما واجتهادهما، وشدة توعدهما، أنهما سيلتقيان بشيء أهونه العضّ والخمش، ولا والله إن التقيا قط؟ فعجبت من وعيد دائم لا إيقاع معه، ومن فرار لا ثبات معهن ومن هرب لا يمنع من العودة، ومن إقدام لا يوجب الالتقاء. وكيف يتوعّد صاحبه ويتوعده الآخر؟ وبأي شيء يتوعده، وهما يعلمان أنهما لا يلتقيان أبدا؟ فإن كان قتالهما ليس هو إلا الصخب والتنييب فلم يفر كل واحد منهما حتى يدخل جحره؟ وإن كان غير ذلك فأي شيء يمنعهما من الصدمة؟ وهذا أعجب."

تشكل الغرابة الطبيعية سمة من سمات التكوين البلاغي لهذا النص السردي؛ تمثلت في تصوير أعجوبة من أعاجيب الحيوان وسلوكا من سلوكاته الغريبة، لكن بلاغة هذا النص لا تؤول إلى هذا الحدث العجيب فحسب، ولكنها تؤول أيضا إلى علاقة هذا الحدث بالسارد وإلى نمط التصوير المعتمد.

ليس الراوي في هذا الخبر مجرد أداة لنقل الحدث الغريب وتوصيله، ولكنه جزء من تكوينه البلاغي؛ فالحدث المصوَّر يُقدم للقارئ من منظور شخص يقضي عقوبة الحبس وحيدا، وبدهي أن تكون رؤيته للحدث موسومة بخصائص وضعه الذي أشار إليه النص دون أن يعمد إلى تطويره سرديا، لكن القارئ يعلم أن الحدث صيغ برؤية راو يعاني وحشة الحبس والوحدة ويتوق إلى الحرية والخلاص، وهو ما سمح له بملاحظة ما يعجز عنه شخص طليق أو في جماعة.

وجد الراوي في حرية الفأرين وحركاتهما ما خفف عنه وطأة حبسه ووحدته وقعوده. هل كان ثمامة يغبطهما على حريتهما ونشاطهما الذي لا يكلّ؟ هل كان

رصده الدقيق لتفاصيل المعركة الحامية بين الفأرين تعبيرا عن رغبة في استعادة حريته ونشاطه؟

أغلب الظن أن الراوي كان في حاجة إلى التواصل والمؤانسة، وقد وجد في الحيوان وعجائبه ما يؤنسه في وحدته، كما وجد فيه مناسبة للتواصل مع عالم غريب لا يُلتفت إليه، وربما أيضا وجد فيه مناسبة لتعرُّف أعمق لعالم الإنسان؛ ألا يفيد قتال الفأرين وجها من وجوه الحياة الإنسانية؟ ألا يمارس الإنسان في حياته معارك لا طائل منها غير الصخب والتنييب والتوعُّد؟

ومن معاني الغرابة في النص ما يثيره الوصف الدقيق والمفصّل لحركات الفأر والطريقة التي يتعارك بها في المتلقي من تأثيرات. فالغرابة هنا ناجمة عن التصوير باعتباره فعلا غريبا في ذاته؛ يسعى الكاتب إلى تحقيق الشعور بالغرابة في متلقيه بما يظهره من قدرة على محاكاة الفعل الخارجي ونقله بواسطة اللغة، على نحو ما سعى إلى تحقيقه بواسطة الحدث الغريب في ذاته. وفي الجملة نستطيع القول إن الغرابة في هذا النص تؤول إلى الحدث وتصويره معا.

لم تكن أعجوبة قتال الفأر التي قصد الجاحظ توصيلها للقارئ في الخبر، سوى مقصده الصريح المعلن؛ فقد كشف سياق النص عن معان إنسانية أثبتت أن فن الخبر لم ينحصر في توصيل المعرفة أو المعاني الخلقية بل تضمن معاني ذات صلة بمشاعر الإنسان ورؤيته للحياة.

ولزيادة توضيح هذه الفكرة ننظر في خبر آخر[1]. يروي الجاحظ أن رجلا حبس مدة شهر تاركا وراءه فرخي زوج الحمام المقصوص من دون رعاية، فانتابه قلق على مصيريهما، لكنه استغرب بعد عودته أنهما على قيد الحياة وأن زوجي الحمام الطيّار تكفلا برعايتهما. هذه الأعجوبة التي يراد بها توصيل فكرة الإلهام عند الحمام كما قلنا في موضع سابق، لا تنفي عن النص نزوعه إلى صياغة معنى إنساني يخفف من حدة حضور فكرة الإلهام باعتبارها قضية معرفية؛ فالراوي

1 - نفسه، ص. 156-158.

صاحب الحمام لا يكتفي بسرد الفعل الخارجي، بل يصور دخيلة نفسه وأطوار انفعالاته ومشاعره؛ يفسر ما لجأ إليه من وضع الرف قدام الكوة بأنه تخوّف من العوارض واحتياط وجب أخذه تحسُّبا للطوارئ. تتجاوز صلة الراوي بالحمام العلاقة المادية النفعية؛ نسي في غمرة العواطف ومشاعر القلق على مصير الحمام الضعيف، القيمة المادية للزوج الطيار والفرخين، بل نسي التفكير في مصيره؛ فالحبس بالنسبة إليه لم يعد همّاً إلا من جهة كونه عائقا يحول دون استمرار عنايته بالحمام.

في الخبر إذن اعتناء ملحوظ بالسرد؛ ثمة تصوير لخواطر الشخصية وتأثير الحدث فيها، بالإضافة إلى قدر من الإسهاب في الحكي والوصف. هذا التركيز على الخطاب السردي سمة واضحة في أخبار الجاحظ، على نحو ما يمكن أن نبرز ذلك في تحليلنا لخبر "وفاء الكلب" نورد نصه كاملا:

"وأنشد أبو الحسن بن خالويه عن أبي عبيدة لبعض الشعراء:

يُعَرِّدُ عنهُ جارُهُ وشَقيقُه　　　وينبِشُ عنه كلْبُهُ وهو ضارِبُهْ

قال أبو عبيدة: قيل ذلك لأن رجلا خرج إلى الجبّان ينتظر رِكابَه فأتبعه كلبٌ كان له، فضرب الكلبَ وطرده، وكره أن يتبعه، ورماه بحجر، فأبى الكلبُ إلا أن يذهب معه، فلما صار إلى الموضع الذي يريد فيه الانتظار، رَبَضَ الكلب قريبا منه، فبينا هو كذلك إذ أتاهُ أعداءٌ له يطلبونه بطائلة لهم عنده، وكان معه جارٌ له وأخوه دِنْياً[الأدنى من القرابة]، فأسلماه وهربا عنه، فجُرِح جِراحاتٍ ورُمي به في بئر غير بعيدة القعر، ثم حَثَوْا عليه من التراب حتّى غطّى رأسه ثم كُمِّم فوق رأسه منه، والكلبُ في ذلك يزجُم ويَهِرّ، فلما انصرفوا أتى رأس البئر؛ فما زال يَعوي وينبث[ينبش] عنه ويحثو التراب بيده ويكشف عن رأسه حتى أظهر رأسه، فتنفَّس ورُدَّت إليه الرُّوح وقد كاد يموتُ ولم يبق منه إلاّ حُشاشة، فبينا هو كذلك إذْ مَرَّ ناس فأنكروا مكان الكلب ورأوه كأنه يحفر عن قبر، فنظروا فإذا هم بالرّجُلِ في

تلك الحال، فاستشالوه فأخرجوه حيًّا، وحملوه حتّى أَدّوه إلى أهله، **فزعم أنّ ذلك** الموضع يُدْعى ببئْر الكلب. وهو مُتيامِن عن النَّجف.

وهذا العمل يدل على وفاء طبيعي وإلف غريزي ومحاماة شديدة، وعلى معرفة وصبر، وعلى كرم وشكر، وعلى غَناءٍ عجيب ومنفعةٍ تفوق المنافع؛ لأن ذلك كله كان من غير تكلف ولا تصنُّعٍ."[1]

وقد أورد ابن قتيبة هذا الخبر في صياغة سردية مختلفة. يقول:

"وقد كان أبو عبيدة يذكر أن رجلين سافرا ومع أحدهما كلب له، فوقع عليهما اللصوص فقاتل أحدهما حتى غُلِب وأُخذ فدُفن وتُرك رأسه بارزا، وجاءت الغربان وسباع الطير فحامت حوله، تريد أن تنهشه وتقلع عينيه، ورأى ذلك كلب كان معه، فلم يزل ينبش التراب عنه حتى استخرجه، ومن قبل ذلك قد فرّ صاحبه وأسلمه.

قال: ففي ذلك يقول الشاعر:

يعرد عنه جاره ورفيقه   وينبش عنه كلبه وهو ضاربه

وليس لشيء من الحيوان مثل محاماته على أهله، وذبه عنهم مع الإساءة إليه والطرد والضرب."[2]

لاشك أن النظر إلى هذين النصين نظرة مقارنة تتيح لنا فرصة إلقاء ضوء آخر على بلاغة التصوير السردي عند الجاحظ؛ فعلى الرغم من أن النصين يوصلان مضمونا علميا وخلقيا واحدا، إلا أن نص الجاحظ يختلف عن نص ابن قتيبة في تجاوزه لهذا المضمون؛ فبينما أورد ابن قتيبة نصه في سياق حديثه عن منافع الكلاب وذيَّله بالإشارة إلى أخلاقها التي تتسم بالوفاء مهما تلقت من إساءة ، فإن الجاحظ اختتم نصه بالإشارة إلى أن سلوك الكلب طبيعي لا تكلف فيه ولا

1- نفسه، ج2، ص. 122-123.
2 - تأويل مختلف الحديث، تحقيق رضى فرج الهمامي، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ص. 127.

تصنع، وهو ما يفرض علينا أن نؤوله في سياق العلاقة التي وقفنا عليها آنفا بين نصوص الجاحظ السردية وخطابه البلاغي؛ فهو غير معني بتصوير المعاني الخلقية للحيوان والإنسان فقط، بل يعنيه أيضا أن يصوِّر جوهر القيمة المحددة للسلوك عند كل من الإنسان والحيوان والذي عبَّر عنها الخطاب البلاغي بمفهوم الطبع المقابل لمفهوم التكلف.

ويفضي بنا التحليل المقارن بين النصين إلى تعميق النظر في حضور الوظيفة الأدبية في فن الخبر عند الجاحظ:

-يركز نص الجاحظ على الخطاب بينما يركز نص ابن قتيبة على الحكاية؛ يتوخى الجاحظ الوظيفة البلاغية ويتوخى ابن قتيبة الوظيفة الإبلاغية.

-نص الجاحظ أقرب إلى الإقناع السردي؛ فهو يتضمن تفسيرا للأحداث وتحديدا للأماكن (الجبّان، موضع الانتظار، قريبا منه، بئر، رأس البئر) وعدم المبالغة في تصوير الموقف؛ فمجيء الغربان وسباع الطير وهو حي في نص ابن قتيبة حدث مبالغ فيه، كما أن حدث إخراج الكلب للرجل من الحفرة بدل الناس أقل إقناعا.

-ركز نص ابن قتيبة على إظهار قيمة الوفاء عند الكلب في مقابل إساءة الإنسان، ولكنه لم يشر إلى طبيعة هذا الوفاء ودرجته وخصوصيته، إذ اكتفى بإبراز الوفاء دون أن يصوره في موقف متوتر مخصوص. لم يطوِّر خبر ابن قتيبة سرديا النواة الدلالية الواردة في البيت الشعري "ضاربُه" التي تعمق قيمة الوفاء وتمنحها بعديها الإنساني والدرامي؛ فالنص يخلو من تصوير الارتباط العاطفي عند الكلب في مقابل جفاء صاحبه وخشونته قبل وقوع الحادث، وهو الموقف الذي حرص الجاحظ على تصويره لإضفاء السمة الدرامية على قيمة الوفاء. من هنا احتفى نص الجاحظ بتصوير أفعال الكلب وانفعالاته، على نحو ما احتفى بتقديم مجموعة من الإشارات المسعفة في تحديد شخصية الرجل من غنى(خروجه لانتظار الركاب) وقسوة(ضربه لكلبه) وعدم وفاء بالدين(طلب الأعداء له بطائلة لهم عنده).

- أكدت هذه المقارنة أن النص السردي الإخباري عند الجاحظ مهما تناقلته المصنفات الأدبية القديمة، فإن ذلك لا يعني أنه مجرد شاهد يُتمثَّل به في سياق معين كما يُتمثَّل بالبيت الشعري والمثل السائر والحديث النبوي والآي الكريم والخبر المشهور، وغير ذلك من أنواع الشواهد التي تحتفظ بصورتها الأصلية وإن اختلفت دلالاتها في سياقات التمثيل والاستدلال المختلفة، بل هو نص انبثق من صميم السياق الذي جاء فيه، وكأن الجاحظ عندما تلقَّفه-إذا كان الأمر يتعلق بمصدر آخر للخبر- كان حريصا على أن يسبغ عليه من أسلوبه وتفكيره ومشروعه ونظرته للحياة ما يمحو عنه ملامح صورته الأصلية حتى يبدو كأنه ولد من رحم خيال الجاحظ ورؤيته للعالم.

***

كان الجاحظ في صياغته للأخبار والنوادر، وفي تفننه في الوصف والسرد، يسعى إلى إمتاع القارئ تارة بالاستطراف الهزلي وإثارة الضحك، وتارة بالاستغراب وإثارة التعجيب وتنشيط قدراته على التأويل. ولما كان تصور المتعة في الأدب القديم عارية عن الفائدة العملية أمرا مستبعدا، فقد بثَّ الجاحظ في نصوصه رسائل أراد منها الإصلاح والتهذيب والتثقيف؛ يقول مصطفى ناصف: "السمة العامة لكتابات الجاحظ هي الإمتاع والتفكر من خلال هذا الإمتاع"[1]، أو المزج بين التسلية الرفيعة والفائدة ومحو ما بينهما من فروق[2]. وبهذا يكون النص السردي عند الجاحظ قد جسد روح البلاغة التي شكلها هذا التلازم بين التصوير والإقناع الذي كان موضوع الفصول السابقة. وسنسعى في الفصل الأخير من هذا الكتاب إلى تبيُّن دور قراء الجاحظ في اكتشاف هذه البلاغة.

1- مرجع مذكور، ص. 115.
2- نفسه، ص. 78.

الفصل الرابع

التصوير والحجاج: نحو فهم تاريخي لبلاغة الجاحظ

يسعى هذا الفصل إلى إعادة بناء مفهوم بلاغة نثر الجاحظ تاريخيا؛ أي على نحو ما شكلها وعي القراء الذين تعاقبوا على قراءة الجاحظ والحكم على كتبه ونثره منذ القرن الثالث الهجري حتى اليوم؛ فلم يتوقف هذا النثر عن إثارة الأسئلة المتجددة بتجدد الآفاق[1]. وعلى الرغم من تباين استراتيجيات القراءة ومناهج التحليل ومعايير الحكم، فإننا نستطيع أن نستخلص من هذا التواصل التاريخي الطويل بين القراء ونثر الجاحظ جملة من السمات والمكونات التي شكلت نسيج بلاغة نثرية استطاعت أن تـنافس بلاغة الشعر وأن تستأثر بنظر القراء الذين أسهموا بشكل من الأشكال في وصفها وضبط حدودها وتقري آلياتها وأصولها.

لقد أثبتت هذه الدراسة أن أدب الجاحظ يقدم من الإجابات بقدر ما يتلقى من أسئلة. وسيظل هذا الأدب ينجلي عن معان وقيم جديدة كلما تواصل معه القراء وتجددت آفاق التلقي وأسئلة القراءة وأدوات التحليل ومعايير التقييم.

ولقد أردنا برصد قراءات الجاحظ وتلقيه أن نفهم نثره الأدبي وما ينطوي عليه من قيم جمالية وتداولية، على نحو ما أردنا أن نثبت أن تحولات آفاق التلقي مسؤولة عن إظهار هذه القيم أو حجبها، وعن إبرازها والتدقيق فيها أو الإشارة الوصفية العامة إليها.

ولعلنا نستطيع أن نخلص من مجموع هذه القراءات إلى أن بلاغة نثر الجاحظ قامت على مكونين أساسين هما عمود البلاغة الإنسانية: الحجاج والتصوير.

---

1 - Hans Robert Jauss , Pour une herméneutique littéraire, Editions Gallimard, Paris, 1988. p : 394-416

1. منتزهات القلوب.

لقد مثلت كتب الجاحظ كما وصفها ابن دريد "منتزهات القلوب"[1]؛ يسعى إليها القراء في كل البقاع ويحاكيها الكتاب في كل العصور وينظر فيها الدارسون حتى الآن. وعلى الرغم من أن الجاحظ مثل غيره من كتاب النثر العربي القديم وصناع بلاغته لم يفرد-قديما- بكتب تتدبر أساليبه بالوصف والتصنيف والتفسير، إلا أن الإشارات القليلة التي بثها القدماء في ثنايا كتبهم في وصف خصائص نثره أو الحكم عليه، يمكن اعتبارها في سياق قراءة معاصرة إسهاما في تشكيل هذه البلاغة التي حيرت عقولهم وخرقت معاييرهم الجمالية والأخلاقية. لا شك أن نثر الجاحظ ارتاب في كثير من المسلمات والأصول التي قامت عليها البلاغات السائدة في عصره. ولعل فحصا دقيقا لتلك الإشارات والشهادات أن يطلعنا على المعايير الجمالية المستقرة في هذه البلاغات التي عمد الجاحظ إلى تجاوزها وتأسيس بلاغة نثرية ذات معايير مختلفة نسعى هنا إلى اكتشافها.

وقد يكون ابن قتيبة الذي عاصر الجاحظ (ت 276) على رأس هؤلاء القراء الأوائل الذين وصفوا نثر الجاحظ وحكموا عليه. وبذلك أسهم في تحديد ملامح الأفق البلاغي الجديد الذي رسمه الجاحظ، على نحو ما أسهم في تحديد الأفق البلاغي والجمالي الذي قام بمخالفته. بل إننا نذهب إلى القول إن "قراءة" ابن قتيبة لنثر الجاحظ ستتحكم في كثير من "القراءات" اللاحقة وتوجهها؛ وإن لم نعدم قراءات مخالفة لها، مثل "قراءة" أبي حيان التوحيدي.

من النادر جدا أن نجد من بين القدماء من لا ينوه بأسلوب الجاحظ وقدرته البيانية؛ يشهد بذلك الخصوم قبل الأنصار. إن ابن قتيبة الذي ينتمي عقديا إلى أهل السنة لا يمكن أن يتوقع منه المرء موقفا يطري فيه الجاحظ المعتزلي أو يذكر فضائله، ومع ذلك فقد أشاد ببيانه وقدرته على الحجاج في عُرض تهوينه من

1 - حسن السندوبي، أدب الجاحظ، المكتبة التجارية، القاهرة، سنة 1931، ص. 76.

تناقضه وازدواجه؛ فهو في نظره: "أحسن[المتقدمين] للحجة استثارة، وأشدهم تلطفا، لتعظيم الصغير، حتى يعظم، وتصغير العظيم حتى يصغر، ويبلغ به الاقتدار إلى أن يعمل الشيء ونقيضه، ويحتج لفضل السودان على البيضان.

وتجده يحتج، مرة للعثمانية على الرافضة، ومرة للزيدية على العثمانية وأهل السنة، ومرة يفضل عليا رضي الله عنه، ومرة يؤخره".[1]

لم يستطع ابن قتيبة المعجب ببلاغة الجاحظ، النظر إلى أسلوب الخطاب وآلياته الحجاجية بعيدا عن دلالاته أو محتواه. فالجاحظ يمتلك القدرة على الاحتجاج للشيء ونقيضه؛ أن يحتج للبخل ويظهره في صورة تدبير وإصلاح، أو يحتج ضده فيخرجه في صورة شائهة ساخرة تنزل بالبخلاء إلى أسفل الدركات.

إن التناقض سمة من سمات نثر الجاحظ، اقترن عنده بالمقدرة البيانية وقوة الإقناع بصرف النظر عن قيمة الموضوع وطبيعته أو موقف المتكلم. كل الأفكار والقضايا والمواقف يمكنها أن تكتسب الشرعية بالبيان؛ فالأمر يعود في النهاية إلى القدرة على امتلاك الخطاب والتحكم في وسائله، وهذا ما سعى الجاحظ إليه لأسباب لا يخوض فيها ابن قتيبة، ولكنها استوقفت غيره من القراء اللاحقين الذين نظروا إلى هذه السمة في سياق معيار مختلف على نحو ما سنرى فيما بعد.

ويواصل ابن قتيبه في حديثه عن الجاحظ التنبيه على سمات أخرى في نثره؛ ومن ذلك سمة اقتران الجد بالهزل أو المزج بين السامي والوضيع في سياق واحد؛ فالجاحظ لا يستنكف عن القول كما يذكر ابن قتيبة: "قال رسول الله صلى الله عليه وسلم، ويتبعه قال الجماز، وقال اسماعيل بن غزوان: كذا وكذا، من الفواحش. ويجل رسول الله صلى الله عليه وسلم، عن أن يذكر في كتاب ذكرا فيه فكيف في ورقة أو بعد سطر وسطرين؟"[2].

1 - تأويل مختلف الحديث، ص.56.
2 - نفسه. وأريد التنبيه إلى أنني أجريت تغييرا في النص ؛ فوضعت لفظ "ذكرا" بدل "ذكر" وعبارة "للمضاحيك والعبث" بدل " للمضاحيك العبث"

هذا التعدد الصوتي الذي شكل إحدى سمات نثر الجاحظ على نحو ما شكل إحدى سمات "الأدب المضحك بجد"[1] حسب تصنيف ميخائيل باختين، نظر إليه ابن قتيبة في ضوء المعيار الديني الذي لم يسمح له بتقبله، بل عده ضربا من الفحش والاستهزاء بالدين.

وهذا المعيار هو الذي يفسر رفضه لنثر الجاحظ الذي اشتمل على الهزل والمجون، لأنه يتوجه إلى صنف من المتلقين لا يقعون في دائرة المسؤولية الدينية ك"الأحداث وشراب النبيذ" الذين يريد استمالتهم في كتبه التي قصد فيها "للمضاحيك والعبث"[2].

إن تلقي ابن قتيبة لنثر الجاحظ يكشف عن أن هذا النثر اعتمد بلاغة غير تقليدية؛ بلاغة استبدلت بالموضوعات الجادة موضوعات هزلية أو مزجت بين الجد والهزل، كما أنها توجهت إلى أصناف متعددين من المتلقين، ولم تنحصر في صنف واحد، ولأجل ذلك وصفت كتب الجاحظ بأنها سوقية ملوكية، وعامية خاصية.[3]

والحق أن "قراءة" ابن قتيبة الرافضة لهذه البلاغة الجديدة التي أسسها الجاحظ، لا يمكن تفسيرها إلا في ضوء معيار ديني يحد من حرية الكاتب ويمنعه من تناول موضوعات عابثة أو ماجنة. وقد لخص هذا المعيار في قول الشاعر الذي ساقه في آخر كلامه عن الجاحظ على سبيل الاحتجاج لوجهة نظره التي تدعو إلى ضرورة النظر إلى الأدب وتقويمه من منظور ديني؛ يقول "وأنشدني الرياشي:

ولا تكتب بخطك غير شيء يسرك في القيامة أن تراه

1- شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، سنة 1986، ص. 157-158.

2- تأويل مختلف الحديث، ص. 57

3- الجاحظ، البيان والتبيين، ج3 تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ص. 375. وابن حجر العسقلاني، لسان الميزان، ج4 ، منشورات مؤسسة الأعلي للمطبوعات، بيروت-لبنان، ص. 355.

وقد استمر هذا المعيار في تلقي نثر الجاحظ، على الرغم من التأثير الذي أحدثه في الأدب العربي والإعجاب الذي حظي به في العصور اللاحقة؛ فقد وصفت كتبه التي تناولت موضوعات هامشية أو ظواهر منحرفة أو متنافية مع سنن الدين، بأنها كتب مفسدة للأخلاق لا فائدة منها وصاحبها مذموم في الشريعة والمروءة. يقول عبد القاهر البغدادي:

"وأما كتبه المزخرفة فأصناف: منها كتاب في "حيل اللصوص" وقد علّم بها الفَسَقة وجوه السرقة، ومنها كتابه في "غش الصناعات" وقد أفسد به على التجار سلعهم، ومنها كتابه في "النواميس" وهو ذريعة للمحتالين يجتلبون بها ودائع الناس وأموالهم،ومنها كتابه في "الفتيا" وهو مشحون بطعن أستاذه النظام على أعلام الصحابة، ومنها كتبه في "القحاب، والكلاب، واللاطة" وفي "حيل المكدين"..ومنها كتاب"طبائع الحيوان" ..[وقد] شحنه بمناظرة بين الكلب والديك، والاشتغال بمثل هذه المناظرة يضيع الوقت بالغثٍ، ومن افتخر بالجاحظ فقد سلمناه إليه."[1]

كان على الجاحظ ألا يكتب في موضوعات منافية للأخلاق ومبادئ الدين كما أوصى بذلك الشاعر الذي احتكم إليه ابن قتيبة؛ هذه النظرة التي تطابق بين الكتابة والسلوك، وترى في الأدب امتدادا للخطاب الديني الذي يلقن الناس مبادئ السلوك المثالي، هي التي تفسر رفض ابن قتيبة والبغدادي وغيرهما الموضوعات والأشكال التي استحدثها الجاحظ في النثر العربي. وهي نظرة تقوم على التطابق بين التخييل والواقع، وتغليب الوظيفة العملية للأدب على حساب الوظيفة الجمالية. والنتيجة الطبيعية لهذا التصور هي النظر إلى هذه الموضوعات في نثر الجاحظ (الغش والسرقة والكدية واللواط والدعارة..) باعتبارها ظواهر سلوكية موسومة بالانحراف، وليست صورا أدبية أو خطابات تخييلية ينبغي تقييمها بقوانين الأدب والتخييل.

لقد اتسم هذا الأفق البلاغي الذي تفاعل مع نثر الجاحظ بالمعايير الآتية:

---

1 - الفرق بين الفرق، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المطبعة العصرية، بيروت، سنة 1990، ص. 177.

1- حصر الكتابة في الموضوعات والأشكال الجدية.
2- التطابق بين التخييل والواقع.
3- هيمنة الوظيفة التداولية العملية على الوظيفة الأدبية الجمالية.

غير أن نثر الجاحظ لم يعدم الاستجابة الجمالية من قراء عصره أو العصور اللاحقة الذين وقفوا على أسلوبه وقدرته البيانية، ومنهم ابن قتيبه نفسه كما سبقت الإشارة؛ فالمسعودي الذي قرأ سمة الجمع بين الجد والهزل في إطارها الجمالي وأدرك وظيفتها البلاغية المتمثلة في تخوف الكاتب ملل القارئ وسآمته، يقول عن أسلوب الجاحظ ووظيفته في حديثه عن كتبه، إنها: "تجلو صدأ الأذهان وتكشف واضح البرهان، لأنه نظمها أحسن نظم، ورصفها أحسن رصف، وكساها من كلامه أجزل لفظ".[1]

والحق أن عديدا من المتلقين القدماء أشاروا إلى براعة الجاحظ وبلاغته وبيانه، وعلى رأسهم أبو حيان التوحيدي الذي ألف كتابا في "تقريظ عمرو بن بحر"[2] ونقل في كتابه "البصائر والذخائر"[3] كلمات الإعجاب التي قالها ثابت بن قرة فيه: "**فسبحان من سخر له البيان وعلمه، وسلم في يده قصب الرهان وقدمه، مع الاتساع العجيب،والاستعارة الصائبة، والكتابة الثابتة، والتصريح المغني، والتعريض المنبي، والمعنى الجيد واللفظ المفخم، والطلاوة الظاهرة، والحلاوة الحاضرة، إن جد لم يسبق، وإن هزل لم يلحق، وإن قال لم يعارض، وإن سكت لن يعرض له.**"

إن التوحيدي لا يخفي شغفه بالجاحظ وولعه ببلاغته التي يرى أنها تضطلع ببعد تداولي نفسي وفكري : "أنا ألهج -أيدك الله- بكلام أبي عثمان، ولي فيه شركاء من أفاضل الناس، فلا تنكر روايتي لكلامه فإن لي فيه شفاء وبه تأدبا

1 - مروج الذهب و معادن الجوهر،شرح وتقديم مفيد قميحة، ج4 دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ص.223
2- ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج 8، مراجعة وزارة المعارف العمومية، مصر، الطبعة الأخيرة، سنة 1936، ص. 150.
3- البصائر والذخائر، تحقيق: إبراهيم الكيلاني، ج1، مكتبة أطلس ومطبعة الإنشاء، سنة 1964، ص. 232-233.

ومعرفة"[1]. كما أنه لا يخفي أن هذه البلاغة ضرب فريد من الإبداع لا يتأتى محاكاته إلا لمن امتلك الشروط التي تهيأت للجاحظ، وليس من السهل أن تجتمع في غيره؛ يقول عن "مذهب" الجاحظ إنه: " مدبر بأشياء لا تلتقي عند كل إنسان ولا تجتمع في صدر كل أحد: بالطبع والمنشأ والعلم والأصول والعادة والعمر والفراغ والعشق والمنافسة والبلوغ؛ وهذه مفاتح قلما يملكها واحد"[2].

لقد صدر التوحيدي في وصفه لنثر الجاحظ وتقويمه له، عن معيار بلاغي مختلف عن المعيار الذي سنه ابن قتيبة؛ فكلاهما قرأ الجاحظ واستفاد منه، ولكنهما افترقا في طبيعة التجاوب معه والحكم عليه؛ فبينما احتكم ابن قتيبة إلى معيار ديني وخلقي رافضا تفاعل نثر الجاحظ مع متغيرات الحياة، احتكم التوحيدي-على الرغم من موقفه الرافض للمعتزلة- إلى معيار جمالي خول له السمو بهذا النثر والتواصل مع سماته في نثره، كما ستشير إلى ذلك عديد من القراءات اللاحقة[3].

لقد تأرجحت مواقف القدماء من نثر الجاحظ بين الإعجاب ببلاغته والإعلاء من قيمتها وبين السعي إلى الغمز في سماتها والتهوين من مكانتها بمعايير متباينة؛ فقد أوهمنا بديع الزمان الهمذاني في "المقامة الجاحظية" على لسان بطله المخادع، بأن البليغ لا تكتمل بلاغته إلا بالشعر؛ أي بأن يكون شاعرا لا تقل قدرته الشعرية عن قدرته النثرية، كما أن النثر لا تقوم بلاغته إلا بأن يكون امتدادا للشعر في خصائصه الأسلوبية اللغوية. وخلاصة هذا المعيار أن الشعرية أساس البلاغة وأن النثرية تابعة لها. يروي سارد المقامة عيسى بن هشام: "فأخذنا في وصف الجاحظ ولَسنه. وحسن سَنَنه في الفصاحة وسُنَنه. فيما عرفناه. فقال: يا قوم لكل عمل رجال ولكل مقام مقال. ولكل دار سكان. ولكل زمان جاحظ. ولو انتقدتم. لبطل ما اعتقدتم. فكلٌ كشر له عن ناب الإنكار. وأشم بأنف الإكبار. وضحكت له لأجلب ما

---

1 - نفسه، ج2، ص. 279.

2- الإمتاع والمؤانسة، ج1، ص. 66.

3- أنظر مثلا: أنور لوقا، أبو حيان التوحيدي وشهرزاد، دار الجنوب للنشر-تونس(سلسلة معالم الحداثة) مــن دون تاريخ.

عنده وقلت: أفدنا. وزدنا. فقال: إن الجاحظ في أحد شقي البلاغة يقطف. وفي الآخر يقف. والبليغ من لم يقصــر نظمــه عن نثره. ولم يُزر كلامه بشعره. فهل تروون للجاحظ شعرا رائعا. قلنا: لا. قال: فهلموا إلى كلامه فهو بعيد الإشارات. قليل الاستعارات. قريب العبارات. منقاد لعريان الكلام يستعمله. نفور من معتاصه يهمله. فهل سمعتم له لفظة مصنوعة. أو كلمة غير مسموعة. فقلنا لا." [1]

لا شك أن هذا الوصف لشعر الجاحظ ونثره صحيح؛ فنحن لا نعرف للجاحظ شعرا رائعا، ونثره يخلو بالفعل من تلك الصفات المذكورة. غير أن هذا الوصف لا يجوز أن يكون معيارا للبليغ أو معيارا لبلاغة النثر كما تريد المقامة أن توهمنا؛ فالجاحظ بليغ بنثره الذي جاب الآفاق بغض النظر عن ضعف شعره، ونثره بليغ بسماته الخاصة وليس بالسمات المستعارة من الشعر. لقد انطلق أبو الفتح الإسكندري من مقدمة خاطئة أراد أن يخادع بها مستمعيه حينما اعتمد في إقناعهم حججا مسلما بها من الجميع. لكن هل معنى ذلك أن المتلقي المقتنع بتلك الحجج، سيستسلم لافتراءات أبي الفتح الإسكندري ويرتاب في بلاغة الجاحظ؟ وهل هذا رأي صاحب المقامة بديع الزمان الهمذاني؟

ليس المهم هنا أن نسأل عن التأثير الفعلي لهذا الرأي في المتلقين، وهل هو موقف الهمذاني من الجاحظ أم أنه موقف تخييلي ينبغي أن يسند إلى بطل المقامة ووجهة نظره المرتبطة بشخصيته[2]، ولكن الأهم أن نفسر لماذا هذا الموقف من بلاغة الجاحظ؟ وما السر في التهوين من قيمتها بمعيار الشعرية هذه المرة بعد معياري الدين والأخلاق السابقين؟

1- مقامات بديع الزمان الهمذاني بشرح محمد عبده، دار الفضيلة، القاهرة، ص. 79-81. وانظر أيضا: شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية بيروت، ص. 87-88.

2- على الرغم من أن هناك من ينسب هذا الرأي إلى الهمذاني ومذهبه الشيعي إلا أن هناك من يرفض ذلك وإن لم يقدم تفسيرا مقنعا؛ فحسن السندوبي في كتابه "أدب الجاحظ"، مرجع مذكور، ص.54 ، يكتفي بالقول:"ولست أظن في البديع الجد في النيل من الجاحظ أو الافتيات على مقامه في العلم والأدب ومنزلته في صنوف البلاغات،وما أرى ذلك من البديع إلا من باب رياضة اللسان على قوة البيان". إن إبعاد رأي الهمذاني عن دائرة الجد تفسير صحيح ولكنه غير كاف، كما أن رد هذا الموقف إلى مجرد رياضة اللسان تفسير لا يكشف ما يجري في عمق المقامة.

لا شك أن المقامة بتصويرها لهذا الموقف، عكست واقعا أدبيا عاشته في القرن الرابع عندما أصبح بلوغ الأدبية يتطلب امتلاك اللغة الشعرية؛ فالنثر لا يمكن أن يكتسب قيمته أو يثبت وجوده إلا بأن يضيق الشقة بينه وبين الشعر؛ أي أن يستعير أدواته وموضوعاته.لا يستطيع الناثر-في ضوء هذا الواقع- أن يكتسب صفة الأديب إلا عندما يكون قادرا على أن يكيف نثره وفق المعيار الشعري. ولم يكن الجاحظ في صياغته النثرية مطالبا بالامتثال لهذا الشرط الذي تتحدث عنه المقامة[1]. فهل نقول إن بلاغة الجاحظ وقعت ضحية سلطان الشعر على الأجناس النثرية في القرن الرابع، وأن "المقامة الجاحظية" لم تكن سوى صيغة سردية تخييلية للتعبير عن وضعها الجمالي باعتبارها جنسا يقوم على التوتر بين الشعر والنثر؟[2]

إذا كان الهمذاني قد صاغ نصوصه السردية في ضوء جلال الشعر واستلهم روحه لما كان يتمتع به الشعر من رتبة حضارية لا تنازع، فإن استشرافه لفن المقامات النثري جعله يطرح إشكال الصراع بين الشعر والنثر طرحا تخييليا توخى منه التساؤل عن جدوى تقييم النثر بمعيار الشعر؛ وهو تساؤل يختزل في كنهه الجدل الأدبي الدائر في عصره: هل كان نثر الجاحظ المتنصل من الشعر صالحا؟

على الرغم من أن الهمذاني مدين للجاحظ ومؤمن بقيمته، فإن رؤيته لبلاغة النثر تجعله في صراع مع نثر الجاحظ. لقد كانت افتراءات بطل المقامة وسيلة تخييلية لتوصيل رؤية الهمذاني الجمالية التي ترى أن بلاغة النثر لا تتنصل من روح الشعر.

لعل أهم خلاصة يمكن الانتهاء إليها من تحليل موقف هذه المقامة من بلاغة الجاحظ، هي أن هذه البلاغة لم تكن تتسم بسمات الشعر؛ أي إنها بلاغة تشكلت في

1- يرى شارل بلا أن النثر الفني الذي استعمله الجاحظ وبعده التوحيدي أصعب من أن يستعمله جميع الكتاب، لأجل ذلك سرعان ما رجعوا في القرن الرابع إلى نثر أشبه بالشعر؛ راجع كتابه: الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، دمشق، ط1، سنة 1958. ص. 388

2 - محمد أنقار، تجنيس المقامة، مجلة فصول، العدد: 3 ، سنة 1994.

سياق مخالفتها للبلاغة الشعرية وإنشاء بلاغة أخرى، على نحو ما ستكشف عن ذلك مجموعة من القراءات الحديثة لنثر الجاحظ.

والحق أن هذه البلاغة النثرية المتميزة عن البلاغة الشعرية، هي التي لفتت نظر القدماء بانزياحها عن معايير تلقيهم الأدبي؛ حيث أشاروا إلى جملة من السمات في نثره تثبت خصوصية هذه البلاغة التي قامت على التناقض والهزل والحجاج والعري والموسوعية وغيرها من السمات التي وقفنا عليها سابقا وسنقف عليها في القراءات المتعاقبة التي تفاعلت مع نثر الجاحظ.

2. بلاغة نثر الجاحظ في مفترق طرق.

في وقت مبكر من عصرنا الحديث بدأت بلاغة الجاحظ من جديد تشكل موضوعا للمناقشة وإبداء الرأي؛ كان النهج في البداية يسير على منوال الأحاديث القديمة التي لا تكاد تخرج عن وضع هذه البلاغة في موضعي الدفاع أو الهجوم. ولكن مع تقدم الزمن والتطورات التي حدثت في مناهج الدراسات الأدبية في الثقافة العربية(مناهج نفسية واجتماعية ولسانية أسلوبية وبنيوية وبلاغية..) تحولت هذه البلاغة إلى موضوع نظر وتأمل في ضوء تعاقب سلسلةً من الأسئلة التي أسهمت في الكشف عن أسرارها وتفسير سماتها والوقوف على معانيها المتجددة.

في كتاب صدر في الثلاثينات من القرن العشرين يحمل عنوان "أدب الجاحظ"[1] يقر صاحبه حسن السندوبي بأن من بين أهداف كتابه تصحيح الأحكام النقدية التي صدرت قديما حول الجاحظ. إن هذه القراءة امتداد للقراءات القديمة في نهجيها التعريفي والتقويمي؛ فالسندوبي ملتزم في قراءته بالدفاع عن بلاغة الجاحظ وتسويغ سماتها التي لم تسلم من انتقاص الخصوم؛ فهو يرد على ابن قتيبة ويناقش موقفه من تناقض الجاحظ وازدواجه متسائلا: "لا أدري كيف غاب عنه أن هذا من

1 - مرجع مذكور.

قوة البيان، وفضل الافتنان؟ وكيف فاته أن ذلك من معجزات البلاغة التي اختص الله الجاحظ بها، وألقى إليه بأزمتها؟ وهل في الوجود شيء خالص من الشوائب، أو بريء من المعايب؟ أم هل هناك خير محض أو شر بحت؟ الحق أنه لا يوجد في هذا العالم ما ليس فيه وجه للمدح وآخر للقدح."[1]

إن الدفاع عن تناقض الجاحظ تارة بالاستناد إلى اقتداره البلاغي وتارة إلى أساس فكري أو فلسفي، سيمتد في قراءات لاحقة ويزداد عمقا؛ فعبد الفتاح كيليطو يعزو هذا التناقض إلى ملكته البلاغية وقدرته على التكيف مع مختلف المقامات الخطابية، ويرى أن ابن قتيبة، في موقفه من تناقض الجاحظ، انطلق من معيار اليقين والقيم الراسخة، بينما يفضي خطاب الجاحظ إلى "عدم اليقين وإلى نسبية القيم"[2]. ويمضي الباحث في تفسير هذه السمة البلاغية التي يراها مدخلا ملائما لتحليل كتاب "البخلاء"، أشهر مؤلفات الجاحظ الذي يجمع بين مدح البخل وذمه؛ حيث يقول إن عمل الشيء ونقيضه "هو أوثق وسيلة لإخفاء الموقف الشخصي(إن كان موجودا) والتشكيك في شرعية كل موقف يريد أن يكون مطلقا أو متفوقا: بهذه الطريقة في العرض، كل المعتقدات تكتسب نفس الحقوق، كل شيء يصير قضية استدلال وإقناع خطابي. وأشد الأفكار عبثية، وأقلها قبولا يمكن، إذا كان الدفاع عنها جيدا، أن ينظر إليها بجدية، ولا تبدو منفرة إلا بسبب "العادة"، ولأن المدافعين عنها لم يكونوا بالمهارة الكافية لدعمها بحجج متينة."[3]

لا وجود لحقيقة مطلقة في هذه الحياة؛ هذه هي الحقيقة التي يقررها الجاحظ في نهجه أسلوب التناقض، وكأنه يسخر من الحياة كلها.[4]كما أنه يقرر به المبدأ الدياليكتيكي في النظرة إلى "الشيء أو الشخص أو الظاهرة من زاويتين متنافرتين وتجسيد مجمل النواحي السلبية والإيجابية ومحاولة التوفيق بينهما في وحدة

---

1 - نفسه، ص. 52.
2 - لسان آدم، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، سنة 1995، ص. 111.
3 - نفسه، ص. 110.
4 - شفيق جبري، الجاحظ معلم العقل والأدب، دار المعارف بمصر، سنة 1948، ص. 210.

متماسكة:"وحدة النقيضين"." كما يقول نوري جعفر في قراءته النفسية لهذه السمة البلاغية في نثر الجاحظ.[1]

وعلى نحو ما تصدى حسن السندوبي لهجوم ابن قتيبة تصدى لهجوم بديع الزمان الهمذاني؛ حيث ارتاب في جدية نيل الهمذاني من الجاحظ أو الافتيات على مقامه في الأدب، ورأى أن موقفه من نثره يحسب له وليس عليه؛ أي إن وصف الهمذاني لنثر الجاحظ "قل أن يضطلع به أديب، أو ينهض به أريب".[2]

ومع أن السندوبي لا يساعدنا في تفسير كيف نرى في الأوصاف التي نعت بها الهمذاني نثر الجاحظ، دلائل البلاغة، إلا أن نظرته الإيجابية إليها تعد وعيا بخصوصية البلاغة النثرية وبالسمات التي تتقوم بها.

ومن بين السمات البلاغية في نثر الجاحظ التي تصدى السندوبي للدفاع عنها، الاستطراد الذي كاد يلتصق بالجاحظ دون غيره؛ فقد رسخت كتب تاريخ الأدب العربي والمؤلفات المدرسية في أذهان المتعلمين، هذه السمة في كتاباته. ولا يبدو أن السندوبي أفلح في تفسيرها أو على الأقل في محو صورتها السلبية عندما يرى أنها تدل على "سعة اطلاع الجاحظ، وعلى تبحره في معارفه".[3]

إن الموسوعية-وهي سمة أخرى عرف بها الجاحظ- لا يجوز أن تكون عاملا يفسر بلاغة الاستطراد أو جمالياته، وإن جاز أن تفسر منابعه ودوافعه المباشرة، أو تتخذ دليلا على ثقافته. إن تفسير السندوبي لا يستطيع أن يصمد أمام اعتراضات ومآخذ النقاد على هذا الأسلوب في نثر الجاحظ، كتلك التي قدمها أحمد الشايب[4] الذي لاحظ أن مؤلفاته تتسم بما يأتي:

-الخلط والفوضى في التأليف والإطالة في الاستطراد؛ حيث الانتقال بين المعارف المختلفة وبتر الموضوعات وتوزيعها على صفحات متباعدة، إذ يفتقر

---

1 - نوري جعفر،الجوانب السيكولوجية في أدب الجاحظ، دار الرشيد، بغداد، سنة 1981، ص. 29-30.

2- أدب الجاحظ، ص. 54.

3 - مرجع مذكور، ص. 198.

4- أنظر مقالته في كتابه: "أبحاث ومقالات" المنشورة ضمن كتاب: حنا الفاخوري، الجديد في البحث الأدبي، منشورات مكتبة المدرسة، بيروت، ط3، سنة 1964، ص. 203-4.204

الجاحظ، في رأي الباحث، إلى "وحدة علمية منسقة" لأنه "لم يكتب مؤلفاته بعقل المؤلف، ومنهاج الباحث، بل كتبها بفكر وشعور المناسبات الطارئة، والخواطر الخاطرة، كان يكتب كما كان يقرأ، يصادفه أي كتاب في أي موضوع فيقرأه، وتعرض له أية فكرة لأدنى مناسبة فيكتبها فصارت كتبه المؤلفة صورة لدراسته المنوعة والمتناقضة أيضا. وقد رأينا الجاحظ نفسه يعتذر عن هذه الفوضى في التأليف، في غير موضع".

-هذه الفوضى في التأليف وغياب وحدة منسقة للمعارف، نتج عنهما تكرار ممل للموضوعات.

إن قراءة أحمد الشايب لكتابات الجاحظ أفضت به إلى وصفها بالتفكك والتشتت وغياب وحدة فكرية أو نسق موضوعي. وقد نعت شوقي ضيف استطرادات الجاحظ بأنها خلل في كتاباته، وحاول أن يفسره بمرضه وثقافته الموسوعية وقلة أعوانه، كما فسره أيضا بالإملاء الذي اضطر إليه.[1]

يحتاج نقض هذا الحكم على استطرادات الجاحظ في مؤلفاته إلى تفسير أعمق مما يمكن أن تقدمه قراءة السندوبي الإخبارية والتعريفية التي اكتفت بالدفاع عن نثر الجاحظ وبلاغته بدل تفسيرهما وتأويلهما. ولأجل ذلك كان علينا أن ننتظر ظهور قراءات أخرى تقدم تفسيرات جديدة لهذه الاستطرادات وتكتشف أنساقا موضوعية ووحدة فكرية في كتابات الجاحظ.

يعتبر نوري جعفر في تفسيره النفسي للاستطراد ومحتوياته، الجاحظ "عالم نفس"[2] يراعي الملل الذي يعتري القارئ فيروح عنه بالتغيير في الموضوعات والانتقال بين الجد والهزل. أما شارل بلاّ فيدعو إلى قراءة استطرادات الجاحظ وتذوقها في سياق المقصدية الأدبية التي تتوخاها كتاباته؛ فالجاحظ أديب يتغيا إمتاع القراء[3]. وكأن المستعرب الفرنسي يدعو إلى التعامل مع مؤلفات الجاحظ باعتبارها

1- الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، مصر، الطبعة الثامنة(الطبعة الأولى 1946)، ص. 168 و172.
2 - الجوانب السيكولوجية في أدب الجاحظ، ص. 52.
3- الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ص. 388

نصوصا أدبية تهيمن فيها الوظيفة الجمالية على الوظيفة المعرفية. كما يدعونا إلى قراءة تلك المؤلفات في سياق الاستراتيجيات الفكرية التي تتحكم في إنتاجها؛ أي باعتبارها نصوصا تجيب عن أسئلة كبرى أقلقت الجاحظ. ولا شك أن القارئ في هذه الحال سيقدر استطراداته ويفهمها على الوجه الذي أراده لها صاحبها وليس انطلاقا من معيار منهجي معاصر.

إن النظر إلى كتب الجاحظ: "الحيوان" و"البيان والتبيين" و"البخلاء" باعتبار الغايات التي تتحكم في بنيتها، يساعدنا من دون شك في إعادة تقييم أسلوب الاستطراد عند الجاحظ، ويقدم تفسيرا أعمق لطبيعة نصه النثري؛ على هذا النحو يرى شارل بلاّ أن كتاب "الحيوان" يؤول إلى "إحصاء ما في الطبيعة من الأدلة على قدرة الباري سبحانه وتعالى، وعلى إتقان صنعه، وعجيب تدبيره، ولطيف حكمته".[1] أما غاية كتاب "البيان والتبيين" فتتمثل في الدفاع عن العرب وإظهار "قريحتهم الخطابية وعبقريتهم الشعرية"[2] بعد أن أصبح الوجود الفارسي يهدد الوجود العربي في الثقافة والسلطة. ولا تختلف الغاية من تأليف كتاب "البخلاء" كثيرا عن هذه الغاية؛ فقد ألف الجاحظ هذا الكتاب أيضا للدفاع عن العرب ضد الوجود الفارسي وتسلطه؛ فبعد أن أظهر تفوقهم في البلاغة، سعى هنا إلى إظهار جودهم وسخائهم في مقابل اقتصاد الأعاجم وبخلهم.[3]

ويقدم محمد العمري لكتابي الجاحظ "البيان والتبيين" و"الحيوان" تفسيرا غير بعيد عن التفسير السابق؛ حيث يرى أنهما ينطويان على مشروع متكامل لصياغة مفهوم البيان؛ بمعناه السياسي الاجتماعي في الكتاب الأول، ومعناه المعرفي في الكتاب الثاني. إذ يخوض الجاحظ في "البيان والتبيين" معركة فكرية حضارية، لأجل ذلك انشغل بتجميع كل المواد التي تسهم في تكوين الخطيب القادر على

1- نفسه، ص. 385.
2- نفسه، 385-386.
3- نفسه، 386 -387.

خوض معركة الحجاج من أمثال وحكم وخطب وأشعار المذاكرة[1]. وهو في كتاب "الحيوان" يتأمل أسرار الكون وغرائبه،"هذا المجال الذي دعاه الجاحظ النصبة والاعتبار".[2] أي إن "البيان" في هذا السياق معرفة واستكشاف للكون باعتباره علامة دالة، كما كان في السياق الآخر حجاجا وإقناعا.

أما صالح بن رمضان فيدعونا، في قراءته لأدبية النص النثري عند الجاحظ، إلى النظر إلى أسلوب الاستطراد في كتب الجاحظ وتقييمه في ضوء معيارين أساسين؛ أولا، ينبغي أن نراعي طبيعة النوع الأدبي الذي تنتمي إليه هذه الكتب التي يشيع فيها الاستطراد. ثانيا، ضرورة الكشف عن أفق انتظار مغاير لتلقي هذه الكتب.

يرى الباحث أن المؤلفات الأدبية من قبيل كتاب "الحيوان"، "ليست مجرد موسوعات علمية ولغوية، وإنما هي نوع أدبي جامع لأنواع كثيرة، أو قل هي مصب الأنواع ونقطة تقاطعها".[3] ويتأسس على هذا المعيار التجنيسي ضرورة مقاربة هذه المؤلفات في ضوء معايير أفق انتظار تختلف عن معايير أفق تلقيها القديم التي حددت وظيفة الأدب في الجمع بين الإمتاع والإفادة. إن البحث عن أفق انتظار آخر كفيل بتغيير فهمنا لهذه الكتب، وبتغيير نظرتنا وتقديرنا لأسلوب الاستطراد؛ على هذا النحو أفضى معيار تجنيس هذه الكتب في إطار الأنواع الأدبية الجامعة أو الكتابة الموسوعية إلى اعتبار الاستطراد سمة من سماتها البلاغية. يقول الباحث عن الاستطراد في كتاب "الحيوان":"إن التداخل بين الفنون والأشكال في كتاب الحيوان يخدم تصور الجاحظ للكتابة، بل لعل كافة أساليب الاستطراد، وهي كثيرة، إنما هي أركان فنية تلائم بنية الخطاب في النص الموسوعي، ومن الخطأ أن نواصل استخدام مصطلح الاستطراد دون أن نميز بين الاستطراد الشفوي،

1- البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها، ص. 205.

2- نفسه، ص. 195.

3- أدبية النص النثري عند الجاحظ، مؤسسة سعيدان للطباعة والنشر سوسة، الجمهورية التونسية، سنة 1990، ص.95-96.

والخروج أثناء الكتابة من موضوع إلى آخر، أي الاستطراد كظاهرة تتميز بها الكتابة الموسوعية."[1]

ولعل أهم قراءة قاربت الاستطراد بمعايير أفق انتظار مغاير للآفاق السابقة، قراءة عبد الله الغذامي[2] التي ارتابت في الوظيفة الأسلوبية التي أسندها الجاحظ إلى الاستطراد عندما يحددها في إمتاع القارئ ودفع الملل عن نفسه. لقد استبعد الباحث المعيار الأسلوبي الخالص في نظره إلى الاستطراد عند الجاحظ، مشيرا إلى أن هذه مجرد دعوى من الكاتب تخفي أغراضا أخرى تتجاوز الإمتاع إلى الرفض والتعرية والسخرية والتقويض. إن علاقة الاستطراد بالمتن ينبغي النظر إليها في سياق الأهمية التي يحظى بها الهامش في كتابات الجاحظ؛ فقد أولى نثره أهمية بالغة للمهمشين والمنسيين؛ فهل نستمر في القول إنهم مجرد مادة للتظرف والتندر، أم أن العلاقة بين الهامش والمتن، أو النص والاستطراد في نثر الجاحظ تتطلب قراءة أخرى وتفسيرا مختلفا؟

في تأويل الباحث لحكاية استطرد إليها الجاحظ في سياق دفاعه عن العصا وإبراز مزاياها باعتبارها رمزا لقيم الفروسية والخطابة في الثقافة العربية، سعى إلى الكشف عن المقاصد الخفية لهذا النص الاستطرادي وتحديد طبيعة علاقته بالمتن الذي خرج عنه، حيث انتهى إلى أنها علاقة تناسخ؛ فالاستطراد هنا قام بنسخ دعوى المتن وتقويض أطروحته. لم يعد الاستطراد إذن مجرد لعبة تسلية كما أعلن الجاحظ للقارئ، بل "قيمة ثقافية معارضة تتوسل بالسخرية وباللاجدية لكي تمرر معارضتها للنسق المهيمن، فتقوضه عبر لعبة السخرية".[3]

إن أهمية الاستطرادات في نثر الجاحظ دفعت الباحث إلى التساؤل: "هل كان الجاحظ يستطرد خروجا عن المتن، أم أن المتن عنده كان وسيلة يتوسل بها كي

1 - نفسه.
2 - مرجع مذكور.
3 - نفسه، ص. 226.

يخرج إلى الهامش من تحت المتن، ومن ثم لا يكون المتن إلا قناعا يتوسل به لغرض أبعد من مجرد تسلية القارئ...؟"[1]

على هذا النحو تدعو قراءة الغذامي إلى ضرورة استجلاء وظائف أبعد خفاء للاستطراد في نثر الجاحظ، مثل الوظيفة التي استجلاها من حكاية "غنية" التي وردت في سياق حديث الجاحظ عن "تفاريق العصا"؛ حيث بين الباحث أن النص الاستطرادي نقل العصا من صورتها المتماسكة الدالة على المجد البلاغي، إلى صورة مهشمة دالة على أغراض عملية غير الدلالة الرمزية باعتبارها قيمة بلاغية وخطابية.[2]

قد لا تكون جميع استطرادات الجاحظ حاملة لهذه الوظيفة الساخرة، ولكنها بكل تأكيد ليست مجرد انحرافات عن النص الأساس؛ فقد أثبتت قراءة الغذامي أن الاستطراد في نثر الجاحظ قد يكون أصلا ليس المتن سوى فرع عنه.

وفي قراءة خولة شخاترة للتنظيم في أبواب كتاب الحيوان التي تضمنت نصوصا حكائية، سعت الباحثة إلى إثبات أن هذه النصوص الحكائية جزء من تنظيم الكتاب وبنائه وليست استطرادات. تقول:"إن التنظيم في الأبواب التي تتضمن النصوص الحكائية بما يضم من شكل للإطار وشكل مؤطر يمتلك نسقا متكررا يكشف عن النظام المتضمن في الكتاب، ويكشف كذلك عن الكيان المتكامل للكتاب وتنظيمه الخاص به. مما يدفعنا إلى إعادة النظر في أراء الباحثين وأحكامهم على كتابات الجاحظ بعامة."[3]

لم تكن إذن قراءة السندوبي، التي انطلقت من موقع اكتشاف نثر الجاحظ والدفاع عنه، قادرة في سياق أهدافها وأسئلتها المحدودة، على تقديم تفسير عميق لنصوص الجاحظ وسماتها البلاغية؛ لأجل ذلك وجدناه يكتفي بتعريفها أو تقريظها أو استخلاص فائدتها؛ على نحو ما فعل بصدد كتاب "البخلاء"، الذي اختزل قيمته

---

1 - نفسه، ص. 234.

2 - نفسه، ص. 235.

3 - بنية النص الحكائي في كتاب الحيوان للجاحظ، ص.52.

في وظيفتـــــه التداولية العملية ولم يشر إلـــى وظيفتـــه الجماليـــــة (التصويرية والقصصية..) كما ستفعل القراءات اللاحقة. يقول عنه:"هذا الكتاب من أبدع ما خطته يد الجاحظ، وهو خليق بأن يستخرج منه بحث طريف في أصول التدبير المنزلي، وفي استثمار المال.."[1]

والدليل الآخر على اقتصار قراءة السندوبي على العرض والتعريف والإخبار، أنه لم يستطع- وهو الذي نصب نفسه مدافعا عن الجاحظ- أن يصد اعتراضات بعض القدماء على مناظرات الجاحظ، ووصفهم لها بالسخف وإضاعة الوقت[2]؛ حيث اكتفى بالإشادة بهذا النوع النثري دون أن يلجأ إلى تفسير الدواعي والغايات التي جعلت الجاحظ يقيم هذه المناظرات بين الأشياء والحيوانات.إن ما لفت نظر السندوبي في مناظرات الجاحظ هو قدرته على ابتداع المعاني في ما لا يحتمل إلا المعنى الواحد؛ يتساءل متعجبا من رسالة وضعها الجاحظ في "مفاخرة المسك والرماد" : "ماذا عسى أن يكون في الرماد من معاني الافتخار، حتى يدل بها على المسك، وينافره ببيناتها وشواهدها؟!!"[3]

في قراءات لاحقة نزعت منزعا تفسيريا بعيدا عن أسلوب الدفاع؛ حاول أصحابها الإجابة عن سؤال: لماذا لجأ الجاحظ إلى هذه المناظرات الهزلية؟ لماذا هذا التناقض بين الأسلوب الفخم الخاص بالموضوعات الجادة(المناظرات الكلامية وما تتطلبه من براهين وأدلة)، وبين موضوع مبتذل وتافه(مناصرة البخل والاحتجاج له، أو مناصرة الكلب أو الديك)؟

يجيب عبد الفتاح كيليطو ومصطفى ناصف، إجابات متقاربة؛ فالجاحظ يتوخى من إقامة هذه المناظرات إظهار "كيف يدير المتكلمون استدلالا"[4] وهذا ما يعني

---

1 - أدب الجاحظ، ص. 125.
2- الإسفراييني، التبصير في الدين وتمييز الفرقة الناجية عن الفرق الهالكين، تحقيق: محمد زاهد بن الحسن الكوثري، مكتبة الخانجي بمصر ومكتبة المثنى ببغداد، سنة 1955، ص. 77.
3 - أدب الجاحظ، ص. 200.
4 - لسان آدم، ص. 109.

عند مصطفى ناصف، سخرية الجاحظ من خطاب المتكلمين الحجاجي وتوقه إلى بلاغة مغايرة، على نحو ما سنرى لاحقا[1].

ولم تكن إشارات السندوبي -في كتابه- إلى رسالة الجاحظ "التربيع والتدوير" و"أخباره" و"طرفه" و"نوادره" و"أحاديثه" تتجاوز الوصف العام لقدرته البلاغية على مجادلة خصومه وأعدائه، ووصف ميله إلى التندر والعبث والترويح عن النفس.[2]

لقد صدرت قراءة السندوبي عن أفق بلاغي يتسم بهيمنة الوظيفة التداولية والحجاجية على الوظيفة الجمالية؛ فللفظ "الأدب" في كتاب السندوبي، دلالة عامة؛ إنه يشير إلى كل نص يزاوج بين الثقافة والأسلوب البياني. ولاشك أن مثل هذا المفهوم يكشف عن أن هذا الأفق لم يتسع للتخييل، كما ستتسع له آفاق القراءات التي صدرت عن مفهوم جمالي للأدب. غير أنه يمكننا القول إن هذه القراءة المبكرة في نثر الجاحظ شكلت مفترق طرق بين قراءات اتخذت موقع الدفاع أو الهجوم على هذا النثر، وقراءات انطلقت في آفاق التفسير والتأويل وإعادة البناء.

3. التصوير.

نستطيع القول إن دخول مصطلح "التصوير" مجال القراءات التي تفاعلت مع نثر الجاحظ، يعود إلى حديث طه حسين عن كتاب "البخلاء"، وذلك عندما يفسر قيمته الأدبية بـــ"التصوير الدقيق الذي لا يقاس إليه تصوير".[3]

ولاشك أن تداول هذا المصطلح في القراءات المتلاحقة حول أدب الجاحظ، كان علامة على تحول في طبيعة الأسئلة التي وجهت إلى هذا الأدب؛ فمعيار التصوير الذي استخدمه طه حسين، آذن بتحول واضح في أفق انتظار فئة من القراء تشبعوا بفنون الأدب الغربي الحديث، وأدركوا أن وظائف الأدب لا تنحصر

---

1 - محاورات مع النثر العربي، ص.26 .

2- أدب الجاحظ، ص.127 و159.

3 - من حديث الشعر والنثر، دار المعارف بمصر، سنة 1969، ص. 66.

في القدرة البيانية أو في الصنعة الأسلوبية، بل تتجاوز ذلك إلى القدرة على تصوير صغائر الأمور وجلائلها، والتغلغل في دواخل الشخصيات والنفس الإنسانية وتصويرها بدقة، لأن في ذلك مصدر لذة وابتهاج للمتلقي.

لقد مثلت قراءة طه حسين تحولا في تاريخ تلقي نثر الجاحظ وفهم بلاغته، من سؤال البيان إلى سؤال التصوير، من النظر إلى الأدب باعتباره شكلا من أشكال التزيين والقدرة على الإقناع وإفحام الخصوم، إلى اعتباره أداة من أدوات التعبير عن الإنسان وقيمه، وخطابا يجسد خبرة صاحبه في فهم الحياة الإنسانية. إن الأدب في سياق هذا الأفق، لم يعد يُنظَر إليه في ضوء مفهومات الصنعة والتحسين والتأثير والإقناع، بل برزت مفهومات أخرى من قبيل المحاكاة والتصوير والتعبير والأدبية والالتزام والواقعية والتناص، وغيرها من المفهومات التي نشأت في سياق نظرة جديدة للعمل الأدبي تنظر إليه في علاقاته المتشابكة مع منشئه أو مع الواقع أو مع غيره من الأعمال الأدبية أو مع جنسه الأدبي الذي ينتمي إليه أو مع المتلقي باعتباره كفاية تأويلية أو مع ذاته باعتباره نسقا من الدلائل التي تحيل إلى نفسها كما يقول البنيويون.

وعلى الرغم من أن مفهوم التصوير نشأ في النظرية الأدبية الحديثة باعتباره مبدأ يفسر ماهية الأدب في علاقته بالواقع الذي يفترض أن له صلة به، إلا أن توظيفه في قراءة نثر الجاحظ وبلاغته، جاء ملتبسا بتصورات نقدية مختلفة؛ فقد التبس بالبلاغة القديمة وبالنقد الكلاسي والنقد الاجتماعي والنفسي والأسلوبي والإنشائي. ولم يرق هذا المفهوم في استخداماته المتعددة إلى أن يشكل إطارا نظريا أو معيارا نقديا واضح المعالم يصلح لقراءة نثر الجاحظ على نحو ما نعرف ذلك عن مفهوم التصوير الشعري. بيد أنه يمكننا القول إن مفهوم التصوير في هذه القراءات تكمن فضيلته في أنه استجاب إلى سمة مهمة من سمات نثر الجاحظ وبلاغته ظلت محجوبة ومطوية طوال حقبة من الزمن، ولم يكن متاحا اكتشافها لولا أن استجد في تصور القراء المعاصرين ومقاييس ذوقهم ما أهلهم لاكتشاف هذا

الوجه الآخر لبلاغة الجاحظ؛ أي ربط بلاغة الأدب وقيمته الجمالية بتصوير الإنسان والواقع تصويرا دقيقا.

في قراءة مبكرة تطرقت للتصوير في نثر الجاحظ، يحدد أحمد الشايب قصده منه قائلا : "نريد بالتصوير أسلوب الوصف الذي يعرض علينا الشخصيات، أو المناظر، أو الأشياء، أو الحالات النفسية متميزة الخواص جدا أو هزلا، كما هي في الواقع أو كما يراها الكاتب الفني".[1]

يحصر الباحث التصوير في الوصف سواء كان حسيا أو نفسيا، ويرى أنه يمكن أن يكون مطابقا للواقع كما يمكنه أن يكون محرفا عنه. وقد لاحظ على تصوير الجاحظ أمرين:

-أنه تصوير هزلي لا يجاوزه إلى أنماط أخرى من التصوير.

-أن مجموعة من صوره وخاصة في "رسالة التربيع والتدوير"، تحمل إشارات علمية وتاريخية وفلسفية وكلامية، تتطلب قارئا لا يتوفر بين المثقفين بله أن نجده بين عموم القراء.[2]

والحق أن هاتين الملاحظتين ستنفيهما القراءات اللاحقة التي ستثبت أن التصوير عند الجاحظ استوعب أنماطا أخرى تتصل بشخصيات غير هزلية. فهل يجوز أن نقصر التصوير على نوادر البخلاء واللصوص والمكدين وشخصيات أحمد بن عبد الوهاب والخرساني وعلي الأسواري والكندي، وننفيه عن رسائله وأخباره الجادة التي اتسمت نماذجها الإنسانية بالعُجب غير المضحك؟! وهل يجوز أن نرى في النصوص المضمنة في "رسالة التربيع والتدوير" عيبا لأنها تستعصي على القارئ العام؟! هل يجوز أن يصير القارئ العام معيارا للبلاغة والقيمة الأدبية؟!

1 - مرجع مذكور، ص. 210.

2 - نفسه، ص. 211.

لعل القراءات اللاحقة كفيلة بتجاوز هذه الثغرات التي وقعت فيها قراءة أحمد الشايب، وتوسيع إشاراته إلى التصوير وإغناء مفهومه.

في قراءة استعارت عنوانها من وصف قديم أطلق على كتب الجاحظ: "الجاحظ معلم العقل والأدب"[1]، يكشف صاحبها ذلك التحول الذي أشرت إليه أعلاه، في معايير تلقي أدب الجاحظ، من البيان إلى التصوير. يقول شفيق جبري في هذا المعنى: "فما سعة لغته بشيء إذا قسناها إلى قدرته على تصوير جلائل الموضوعات وصغائرها".[2] فالباحث يرى في الجاحظ مصورا من أكبر المصورين،[3] ولكنه غير معني نظريا أو نقديا بتحديد مفهوم الصورة في الأدب عامة والنثر بشكل خاص؛ وإن أثبت تحليله لنادرة "قاضي البصرة" أنه يستخدمها مرادفا للتصوير الفوتوغرافي أو الرسم الحقيقي.[4]

عندما ينعت الباحث الجاحظ بالمصور؛ فهو يستخدم هذا النعت في معناه الحسي المرئي والحقيقي، حيث تكتفي الصورة بنقل ما تستطيع عدسة المصور التقاطه في المجال المحسوس الذي يحيط به إطار الصورة؛ فلا يستطيع المصور أن ينفذ إلى مجال العواطف والمشاعر الخفية. وإذا ما تراءى شيء من ذلك في الصورة، فإنه من نتائج وإيحاءات التفاصيل الدقيقة للأشكال والأوضاع والحوادث المنقولة على جهة الحقيقة. إن كل ما يصل إلى المتلقي من صفات الشخصية المصورة الظاهرة والباطنة، طريقه التصوير الحسي الحقيقي.

لا شك أن استخدام التصوير بهذا المفهوم يغني بلاغة النثر عند الجاحظ، ويدرأ عنها ما تعرضت له من تهوين بسبب ابتعادها عن معيار بلاغة الشعر كما رأينا في المقامة الجاحظية. غير أن الباحث في الوقت نفسه لا يترك مجالا للحديث

---

1 - شفيق جبري، الجاحظ معلم العقل والأدب.
2 - نفسه، ص. 24- 25.
3 - نفسه، ص. 257.
4 - نفسه.

عن التصوير النفسي أو التصوير البلاغي القائم على التشبيه والاستعارة وعموم المجاز.

هذه أبرز فكرة نقدية تستفاد من هذه القراءة، على الرغم من أن صاحبها لم يقترح إطارا نظريا لمفهوم الصورة في النثر عموما والنثر العربي القديم بشكل خاص، ولكن حسبه أنه أسهم في الكشف عن بعد آخر من أبعاد بلاغة نثر الجاحظ المتمثل في التصوير بدل البيان؛ وهو البعد الذي تبلورت ملامحه أكثر في قراءات أخرى؛ فقد لاحظ سيد حامد النساج في قراءته لكتاب "البخلاء" أن قيمة هذا الكتاب لا تؤول إلى قدرة الجاحظ البيانية وثقافته اللغوية والمنطقية والفلسفية فقط، بل إلى خبرته "المعمقة بالنفس البشرية، وبما يعتمل في داخلها من صراعات"؛[1] إن الباحث الذي استفاد من الفنون الأدبية النثرية الحديثة ومن الدراسات النفسية يرى أن الجاحظ في كتاب "البخلاء" صور الإنسان بشتى نوازعه ورغباته وطبائعه تصويرا نفسيا ينم على "دقة الملاحظة، ونفاذ البصيرة، وعمق التجربة، وسعة المعرفة".[2]

وقد شكلت "النفس الإنسانية في أدب الجاحظ"[3]موضوعا لقراءة سامي الكيلاني الذي يرى أن الجاحظ صور الإنسان على حقيقته؛ فالإنسان باعتباره نموذجا يجمع بين الخير والشر، هو مادة أدب الجاحظ.

وعلى نحو ما اقترن التصوير في نثر الجاحظ بالنفس الإنسانية في بعض القراءات، اقترن بالمجتمع في بعضها الآخر؛ ففي قراءة بعنوان: "الجاحظ ومجتمع عصره"،[4] يفتح جميل جبر أفقا جديدا في أدب الجاحظ، وذلك بوقوفه على علاقة

---

1 - رحلة التراث العربي، دار المعارف، مصر، ط1، سنة 1984. ص. 113.

2 - نفسه، ص. 89.

3- النفس الإنسانية في أدب الجاحظ، النفس الإنسانية في أدب الجاحظ، سلسلة إقرأ، دار المعارف المصرية، سنة 1961. ص. 13 و 40.

4- الجاحظ ومجتمع عصره، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، سنة 1985.

هذا الأدب بالمجتمع؛ إذ يرى أن الجاحظ مصور اجتماعي بارع[1]، صور جل طبقات مجتمع عصره،[2] كما صور أهم وجوه الحياة الاجتماعية.[3]

ويفسر الباحث إثارته لهذا السؤال في أدب الجاحظ بقوله: "ففي عصر الالتزام الأدبي الذي نعيش فيه، وقد شاء الأديب الحق أن يكون شاهدا على عصره ليأتي نتاجه من لحم ودم، يجدر بنا أن نعود إلى الجاحظ، أول أديب عربي أدى شهادة جامعة عن مجتمع عصره ففتح الطريق أمام الأدب الملتزم المعاصر."[4]

ومع أن الباحث يفسر عودته إلى أدب الجاحظ واهتمامه به، على أساس التزام هذا الأدب بقضايا المجتمع، إلا أن السؤال الأهم – بالنسبة إلينا هنا– هو الذي صاغه الباحث على النحو الآتي: "ما الفائدة اليوم من شهادة الجاحظ على مجتمعه بعد انقضاء ألف عام عليها؟"،[5] ولعله أراد القول إن المعيار الاجتماعي ليس حاسما في تجديد العلاقة بأدب تفصلنا عنه مسافة زمنية سحيقة؛ فلابد إذن من معيار آخر يعززه ويمنحه الحياة والاستمرار؛ هذا المعيار هو القدرة على التصوير.

يرى الباحث أن "ميزة الجاحظ الأولى هي إحياء موصوفه وترسيخه في الأذهان"،[6] وقد تحقق له ذلك بوسائل عدة؛ فهو لا يتناول "أشخاصه في المطلق، بل في أوضاع معينة مفصلة تكشف عن أعماقهم بشكل بليغ."[7] حيث يقوم بوصفهم وصفا حسيا يجسد انفعالاتهم النفسية وكأنهم صور حية. كما أنه لا ينظر إلا إلى سمة واحدة من سماتهم، كالبخل في شخصية البخيل على سبيل المثال.[8]

1- نفسه، ص.84.
2 - نفسه، ص. 60.
3 - نفسه، ص. 61.
4 - نفسه، ص. 7.
5 - نفسه، ص.76.
6 - نفسه.
7- نفسه، ص. 77.
8 - نفسه.

لقد انطلق الباحث في تفسير عودته إلى أدب الجاحظ في هذا العصر، من المعيار الاجتماعي ،غير أنه انتهى إلى المعيار الجمالي المتمثل في التصوير، في تفسيره استمرار هذا الأدب وقيمته التي يحظى بها حتى الآن.

لا يكاد يخرج مفهوم التصوير في قراءات أدب الجاحظ عن دائرة الوصف الحسي أو النفسي. غير أن هذه القراءات تتفاوت بعد ذلك في تشخيصها للسمات التي يتجسد بها الوصف، مما يجعل بعضها يستشرف آفاقا جديدة في بلاغة التصوير الأدبي على الرغم من أن أصحابها لم يقصدوا إلى تأسيس أي إطار نظري لمفهوم التصوير في النثر أو السرد.

في قراءة طه الحاجري لنصوص "البخلاء" التي قدم بها تحقيقه للكتاب، وقف على السمة المهيمنة على التصوير عند الجاحظ بمنأى عن سلطان التصوير الشعري، وتتمثل عنده في "الواقعية" التي لجأ إليها الكاتب في رسم صوره، حيث لم يستعن بالتشبيهات والاستعارات "إلا بالقدر الطبيعي الذي يستثيره الحس استثارة طبيعية لا صناعة فيها..فأسلوب الجاحظ في الوصف هو –في حقيقة الأمر- وجه من وجوه "الواقعية" الغالبة عليه، وقد أعانه على أن يبلغ بأسلوبه هذا ذلك المبلغ من دقة التصوير وروعته قوة إدراكه لقيم الكلمات، وإحساسه الملهم بالظلال التي تنتشر عنها، وهدايته البالغة في كيفية تأليفها وتنسيقها ومزج ما بينها".[1]

ولقد استثمر أكثر من دارس سمة "الواقعية" هذه في نعتهم للتصوير في كتاب "البخلاء"؛ فقد رأوا أن نثر الجاحظ يحمل جملة من الخصائص التي تقربه من المذهب الواقعي في الآداب الغربية الحديثة؛ فشوقي ضيف يصنف الجاحظ ضمن "أصحاب منهج الواقعية"[2]، ومحمد المبارك يرى أنه "وضع في كتاب البخلاء

1- الجاحظ، البخلاء، ص. 49-50.

2 - الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص. 162.

قواعد وأسسا تشبه قواعد المذهب الواقعي"[1]، وحسين مروة يرى أن أدب الجاحظ في كتاب البخلاء يكشف عن جذور المذهب الواقعي الاجتماعي.[2]

غير أن هناك تصورا آخر للواقعية يعتبرها سمة جمالية متعالية عن المذهب الذي انبثقت منه وصفة مجردة عن الزمان والمكان اللذين تبلورت في إطارهما. والحق أن قراءات هؤلاء لم تكن بعيدة عن هذا التصور، على الرغم من أنها قامت نظريا على فكرة ترى في الواقعية مذهبا فنيا جسد الجاحظ خصائصه. آية ذلك أننا لا نستطيع أن نفهم حديث شوقي ضيف –على سبيل المثال– عن "آثار" الواقعية في كتابات الجاحظ، إلا إذا أدركنا أن مدلول الواقعية في مثل هذا السياق، يتجاوز المدلول الذي يعدها مذهبا فنيا تشكل في العصر الحديث، إلى اعتبارها أسلوبا متعاليا وصفة يمكن أن توجد في أي زمن أو مكان.

يقول فاروق سعد في مقاربته لهذه السمة في صور البخل: "إن أول ما يلفت النظر في كتاب "البخلاء" هو الواقعية. فالواقعية سمة تعم صورة البخل عند الجاحظ. لكل صورة تقريبا إطارها الزمني والمكاني. ولكل صورة ألوانها المميزة لنماذجها وشخصياتها. ولكل صورة دقائقها وتفصيلاتها."[3]

تتشكل صور البخل في تصور هؤلاء القراء–وإن لم يعلنوا عن ذلك– من مكونات وسمات؛ فلكل صورة إطار زماني ومكاني وشخصيات يتم التواصل معها بواسطة الوصف أو التعبير. هذه المكونات التي تشكلت منها صور البخل تكيفت جميعها بسمة مهيمنة تمثلت في الواقعية التي تجلت على النحو الآتي[4]:

– يستمد النثر الواقعي موضوعاته وشخصياته وأمكنته وأزمنته من الحياة الواقعية؛ أي إن نثر الجاحظ يصور ما يقع في الحياة أو ما هو ممكن الوقوع.

1- فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ: دراسة ونصوص مختارة، دار الفكر، دمشق، الطبعة الثالثة، 1974. ص. 32.

2 - تراثنا كيف نعرفه، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الثانية 1986.

3- مع البخلاء عرض دراسي لكتاب الجاحظ، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، سنة 1971، ص. 40.

4- شوقي ضيف، مرجع مذكور، ص. 162-166، محمد المبارك، مرجع مذكور، ص. 25-40، فاروق سعد، مرجع مذكور، ص.41-43، حسين مروة، مرجع مذكور، ص. 170-186.

- يقوم التصوير الواقعي عند الجاحظ على الوصف الحسي الدقيق للتفاصيل المتعلقة بالأشياء المادية والحركات والهيآت والعلاقات والمشاكل. على نحو ما يقوم على تصوير الدخائل النفسية للشخصيات. فصورة البخيل صورة حية مفعمة بالتفاصيل اليومية التي تجعلنا نعايشه في حركاته وسكناته وأهوائه وهواجسه.

- تصوير الشخصيات بلغاتها الاجتماعية؛ وذلك عندما جعلها الكاتب تتكلم بألسنتها وليس بلسانه. على هذا النحو تتعدد لغات البخلاء وغيرهم من شخصيات أدب الجاحظ وفق تعدد مهنها ومستوياتها الاجتماعية والثقافية.

- اعتمد الجاحظ في تصويره أيضا على التعبير بالألفاظ والتراكيب الدالة على الحركة أو المشهد. إن الصياغة اللغوية في مقامات السرد تجسد المواقف القصصية، وذلك بما يراعيه المتكلم في مثل هذه المواقف من حذف واختزال وتنوع في الصيغ وتغيير في ترتيب عناصر الجملة واستعمال للأفعال الناقصة؛ أي إن الجاحظ نقل التعبير اللغوي في مقام القص من بلاغة البيان الساحر إلى بلاغة التصوير الواقعي.

وفي قراءة أخرى قامت أيضا على مطابقة التصوير بالوصف في جانبيه الحسي والنفسي، سيمكن التحليل الدقيق صاحبيها من الوقوف على جملة من السمات التي تجسدت بها صور البخلاء والأكلة، مما أفضى بهما إلى الاقتراب من بلاغة الصور النثرية بصرف النظر عن وعيهما النظري بالخصوصية النوعية للتصوير النثري. لنتأمل هذه القراءة في إحدى نوادر الجاحظ : "إن حشد أفعال مثل جحظت-سكر-سدر-انبهر-تربَّد-عصب، وإيرادها متلاحقة هي التي تخلق في نفس القارئ نوعا من التوتر والتحفز إلى معرفة ما سيقع للبخيل الرَّغيب وهو في حالة تشنج مرضية، لقد ظل الجاحظ يكثف من القرائن اللغوية ويضخم من مدلولاتها

حتى يهتدي إلى العنصر الذي يجعل من هذه الصورة صورة قوية ذات نفوذ، وهذا العنصر هو عنصر الخوف"[1].

إن التوتر والتحفز والتكثيف والتضخيم والخوف تشكل جميعها سمات صورة البخيل أو بلاغة التصوير النثري في هذه النادرة، على نحو ما تشكلهما سمة النقل الواقعي الدقيق العاري عن المجاز[2].

ولعل دراسة صالح بن رمضان بعنوان: "أدبية النص النثري عند الجاحظ"[3] أن تمثل أهم قراءة في أدب الجاحظ استخدمت مفهوم التصوير بوعي نقدي نظري واضح الملامح؛ فقد ارتبط التصوير في هذه القراءة بسؤال الأدبية والبحث عن خصائص نثر الجاحظ الفنية، على نحو ما ارتبط بسؤال التجنيس: هل استطاع الجاحظ في تصويره للنماذج البشرية أن يتخلص من سلطان التصوير الشعري ويشكل أفقا مغايرا للتصوير في النصوص النثرية؟

إن صالح بن رمضان الذي وضع قراءته في نثر الجاحظ في سياق أسئلة أدبية وبلاغية، سيسهم لاشك في إغناء بلاغة هذا النثر والكشف عن سمات جديدة لم تهتد إليها القراءات السابقة. فهو يعي أنه يواجه نصوصا نثرية "لم تحدد بعد أنواعها الأدبية، ولم توصف أجناس الخطاب فيها. فالشائع أن بعضها ينتمي إلى فن النوادر، وأن جانبا منها في الأخبار الأدبية، وأن طائفة ثالثة في الرسائل، ورابعة تقوم على الخطاب الجدالي الاحتجاجي ضمن ما نسميه مؤقتا فن المفاخرة، وهلم جرا."[4]

ولأجل ذلك كانت هذه القراءة في جانب من جوانبها، إسهاما في تجنيس نصوص الجاحظ النثرية، على نحو ما كانت إسهاما في تأصيل مفهوم التصوير الأدبي تأصيلا يراعي الفروق البلاغية النوعية بين الشعر والنثر؛ فقد صرح بأن

1- إبراهيم بن صالح وهند بن صالح الشويخ، النادرة في بخلاء الجاحظ، دار محمد علي الحامي، صفاقس، سنة 2004، ص. 115.

2 - نفسه، ص. 117.

3 - مرجع مذكور.

4 - نفسه، ص. 3.

قصده من هذه القراءة المقترحة "تجاوز دراسة النص النثري بمقاييس تطبق على الشعر"[1]؛ أي إن مقاربته للنص النثري لن تحفل بالمجازات والصور البلاغية الجزئية التي احتفت بها بلاغة الشعر.

وإذا كان إسهام الباحث في تجنيس آثار الجاحظ الأدبية، زاوية نؤثر تناولها في محور لاحق، فإننا هنا نقف على إسهامه في الكشف عن سمات التصوير عند الجاحظ في نصين نثريين هما "رسالة التربيع والتدوير" و"رسالة القيان".

ولعل الباحث في هذه القراءة يطور ملاحظتين وردتا في قراءتين سابقتين أشار إليهما في سياق دراسته؛ الملاحظة الأولى لطه الحاجري في كتابه: "الجاحظ، حياته وآثاره"، حيث رأى أن الجاحظ جعل في رسائله "الإنشاء الأدبي تصويرا للحياة المعاصرة"[2]، والملاحظة الثانية لشارل بلا في مقاله: "النثر الفني ببغداد"، الذي رأى فيه أن الجاحظ على الرغم من بلوغ نثره درجة نافس بها الشعر، إلا أن النقاد العرب القدامى الذين أعجبوا به لم يبينوا أسباب هذا الإعجاب "ذلك أن الشعر وحده (بصرف النظر عن القرآن طبعا) جدير بأن يكون في نظره موضوع دراسة أسلوبية"[3].

على هذا النحو سيعمد الباحث في قراءته للرسالتين المذكورتين إلى استثمار آفاق التحليل الأسلوبي بمفهومه الواسع، واستثمار معيار التصوير الذي سبق لطه الحاجري أن استخدمه في قراءته لنوادر كتاب "البخلاء" كما رأينا في فقرة سابقة. وبين التصوير والتحليل الأسلوبي صلة طبيعية، غير أن الباحث يعزز هذه الصلة بمعيار الجنس الأدبي الذي لا تراعيه عادة المقاربات الأسلوبية التي تتعامل مع الأعمال الأدبية بمقاييس واحدة.

لا تكاد تختلف هذه القراءة في تحديدها للتصوير عن القراءات السابقة التي ساوت بينه وبين الوصف.غير أن تأملا دقيقا للسمات التي استخلصها الباحث من

---

1 - نفسه، ص. 9.
2 - نفسه، ص.25 -26.
3 - نفسه، ص. 5.

الرسالتين، يثبت أن التصوير أوسع من الوصف وأقدر على استيعاب خصائص التعبير الأدبي وأشكاله المتنوعة التي لا تتوقف الآثار الإبداعية عن توليدها.

لقد استطاع الباحث في قراءته ل"رسالة التربيع والتدوير" أن يضع يده على جملة من السمات البلاغية الموسعة التي أغنت معيار التصوير وتجاوزت به طوق الصيغ الأسلوبية الجزئية، على نحو ما استجابت لنثر الجاحظ وبلاغته التي ظلت سماتها طي الخفاء تنتظر من يسائلها.

يشير الباحث إلى إحدى سمات التصوير في هذا النص قائلا: "وفي رسالة التربيع والتدوير شواهد عديدة يبرز فيها سعي الجاحظ إلى تصوير المهجو تصويرا دقيقا، ورسم المعاني الهجائية بصورة مستفيضة، وذلك باستخدام مواد أدبية مستقاة من أشكال تعبيرية متنوعة."[1] فقد يلجأ الكاتب في تكوين الصورة إلى جملة من أشكال التعبير، يعمد إلى الجمع بينها وحشدها في فقرة واحدة، فتصبح نسيجا متداخلا من أشكال وأنواع خطابية متعددة: الحديث النبوي، والقول المأثور، والدعاء، والوصية، والحكمة، والمثل.[2]

إن تصوير المهجو(أحمد بن عبد الوهاب) والمعاني الهجائية، اعتمد في هذه الرسالة التقاطع مع نصوص مستعارة من أنواع وأشكال خطابية مختلفة. وقد صاغ الجاحظ هذا التقاطع أو الحوار بين النصوص في صيغ تعبيرية مختلفة، حار الباحث في تسميتها؛ فهي أحيانا "الكناية" وأحيانا "تحويل النص الشاهد" و"قلب الغرض الأدبي".[3]

وفي سياق هذه المقاربة الأسلوبية الدقيقة، استطاع الباحث أن يتقرى سمات بلاغية أخرى؛ بعضها مرصود في كتب البلاغة، وبعضها الآخر من ابتكار الجاحظ وابتداعه الأسلوبي.[4]ولعل أهم هذه السمات التي اهتدت إليها قراءة الباحث في هذا

---

1 - نفسه، ص. 70.
2 - نفسه، ص. 73.
3- نفسه، ص. 14-15.وللاطلاع على تسمية أخرى مقترحة يمكن الرجوع إلى مقالي المنشور بمجلة فصول القاهرية، العدد: 3، سنة 1994، بعنوان: "سمة التضمين التهكمي في رسالة التربيع والتدوير".
4 - نفسه، ص.16-17.

النص، ما أطلق عليه المحاكاة الساخرة أو كتابة المناظرة بأسلوب ساخر إذ اعتبرها بعدا من أبعاد الرسالة الفنية.[1]

وفي قراءته ل"رسالة القيان" يلح مرة أخرى على الخصوصية الأدبية لأسئلته؛ فهو لا يبحث في هذا النص عن القينة باعتبارها نموذجا اجتماعيا أو حضاريا أو واقعيا؛ فهذه النماذج متروكة للقراءات التاريخية والحضارية والفكرية.أما قراءته الأدبية فقد حددت موضوعها في القينة باعتبارها "نموذجا فنيا صنعه الكاتب وأنشأه إنشاء. فنحن لا نجدها في الواقع..وإنما أراد أن يصور قينة تكتمل في شخصها صناعة القيان كلهن."[2] فلم يصور الكاتب تجربة غزلية ذاتية، لأن قينة الجاحظ ليست شخصا معينا، بل "ظاهرة حضارية عامة" و"نموذج إنساني" "لم يكشف عنه الشعراء في تصويرهم للمرأة المغنية".[3]

لم تكتف قراءة صالح بن رمضان ل"رسالة القيان" بإثارة سؤال "الأدبية" بمفهومها المطلق أو المجرد، بل الأهم هو أن مقاربته لأدبية هذه الرسالة لم تسقط من حسابها النظر إليها باعتبارها "علامة من علامات تطور الكتابة النثرية في الأدب العربي"؛[4] ومعنى هذا أن قراءة الباحث وضعت على عاتقها مهمة جديدة وأثارت سؤالا بلاغيا لم تهتد إليه القراءات السابقة، والذي يمكننا صياغته على النحو الآتي: هل استطاع الجاحظ أن يصوغ صورة للمرأة المغنية خارج الحدود التي رسمها لها الشعر؟ وبتعبير آخر؛ هل يمكن تحديد سمات بلاغية خاصة بصورة المرأة في النثر؟

ومع أن الباحث لا يثير هذه الأسئلة بالصيغة النظرية نفسها التي أثيرها هنا، إلا أن مقاربته الأدبية لا تقع بعيدا عن هذا المرمى؛ فمقارنته بين الرسالة والشعر، ليس القصد منها رصد التشابه الواضح بينهما فقط، بل الأهم من ذلك رصد

1 - نفسه، ص. 13.يقصد المناظرة بين أحمد بن عبد الوهاب وخصومه حول المفاضلة بين الطول والقصر.
2- نفسه، ص. 33.
3- نفسه، ص. 23.
4- نفسه، ص.24.

الاختلاف والتمايز، وذلك بالوقوف على "الخصائص التي يتسم بها فن الوصف[أو التصوير النثري] في النثر العربي في مرحلة من مراحل تطوره"[1].

ولما كان نص الرسالة يقوم على الوصف؛ فإن الباحث عمد في قراءته إلى الكشف عن السمات أو الخصائص التي اضطلعت بتشكيله، وهي بإيجاز:

-سمة السرد؛ فقد استخدم الكاتب الجملة الفعلية في نسيج النص واستغل مختلف وظائفه في تصوير "الحدث والحركة والحالة والشعور"[2]. فصورة القينة الفاتنة تشكلت في لغة نثرية سردية قائمة على تجسيم الحركة والنفاذ إلى دقائقها ومنعرجاتها والإحاطة بعالمها الشعوري.[3]

-سمة المراوحة بين "رسم الأحداث وتصوير ملامح الشخصية، في حركتها وهيأتها" حيث "بدت الشخصية نامية متحركة، وتلونت ملامحها بتلون الأحداث وتغيرها".[4]

-سمة المراوحة بين الوصف الخارجي والوصف الداخلي للشخصية؛ وفائدة هذه المراوحة "التقاط صورة مركبة تنطوي على تناقض بين ظاهر الشخصية وباطنها"[5]؛ فقد اتسم سلوك القينة مع عشاقها بالتمويه والإيهام.

-سمة التقابل في ترتيب الجمل الفعلية الدال على التركيب النفسي والسلوكي المتناقض لشخصية القينة.

-صورة المرأة في النثر ليست صورة حسية تقوم على وصف المحاسن والمفاتن كما هو الحال في شعر الغزل، بل تقوم على وصف "تأثير الجمال في المحيط الإنساني الذي تعيش فيه"؛ إن الوصف هنا يتعلق بآثار الجمال الجسمي

---

1 - نفسه.
2 - نفسه، ص. 30.
3 - نفسه، ص. 31-32.
4 - نفسه، ص. 34.
5 - نفسه، ص. 34-35.

والصوتي ونتائجه؛ الصورة المقصودة هنا "ليست صورة المرأة التي تغني بل صورة فعلها وأثره في مجلس الغناء".[1]

-تشكل الذخيرة الشعرية الغزلية مصدرا مهما من مصادر التصوير في هذا النص؛ سواء على مستوى الاسترفاد من معانيها وصورها في صياغته لنموذج المرأة المغنية، أو على مستوى تضمين نصه بأشعار الغزل.

لا شك أن السؤال الأدبي والجمالي الذي حاور به الباحث هذا النص والنص السابق، كشف أبعادا جديدة في المقدرة البلاغية عند الجاحظ؛ هذه المقدرة التي تتجاوز البعد البياني الحجاجي والأسلوبي اللغوي الذي أثنى عليه القدامى والمحدثون، إلى البعد التصويري والتخييلي الذي استوعب إمكانات بلاغية أوسع وأرحب؛ إمكانات تفرزها النصوص والأنواع والأشكال. ومن شأن القراءات المتفاعلة مع النصوص الإبداعية أن تغني الجهاز البلاغي للقارئ وتكتشف فيها آفاقا جديدة ظلت محجوبة عن النظر.

إن أهمية قراءة صالح بن رمضان لأدب الجاحظ، تتمثل من جهة أخرى، في أنها تناولت التصوير أو الوصف في نوع نثري قلما تتجه نحوه القراءات؛ فالمعروف أن التصوير في كتاب "البخلاء" استحوذ على معظم اهتمام النقاد والباحثين، منذ إشارة طه حسين المبكرة، وكأن فن الرسائل نوع نثري خال من التصوير أو التخييل.

والحق أن الاهتمام بالتصوير في نوادر "البخلاء" وفي نصوص أخرى سردية في كتاب الحيوان، يؤول إلى اقتران الوصف في الآداب الحديثة بالسرد وبالشخصيات وبالمكان والزمان وغيرها من المكونات التي تقوم عليها الأنواع النثرية السردية. من هنا كان درس التصوير في الأنواع النثرية غير السردية كشفا جديدا لبلاغتها، واستشرافا ضروريا لسماتها ومكوناتها، وإسهاما في تجنيسها.

---

1 - نفسه، ص. 30.

4. النادرة وأفق بلاغة القصة.

لاشك أن تجدد أفق التلقي الأدبي في العصر الحديث، والتحول في النظر إلى الأدب بمعايير مختلفة، أسهم في الكشف عن أبعاد جديدة في أدب الجاحظ وإبراز مكونات وسمات ظلت محجوبة عن القراءات القديمة؛ فشيوع الأشكال والأنواع السردية والموضوعات المرتبطة بنماذج إنسانية واقعية، وهيمنة الوظيفة التخييلية في الأعمال الأدبية الحديثة، شكّلا معايير جديدة في تلقي الأدب وتقييمه. وكان من نتائج هذا التحول في معايير أفق انتظار القراء العرب المعاصرين، تحول في الأفق البلاغي لنثر الجاحظ نفسه، الذي انتقل من محور الوظيفة البيانية بمفهومها الأسلوبي الحجاجي إلى محور الوظيفة التخييلية بمفهومها التصويري السردي.

وواضح أن الأشكال الجمالية التي رسختها أنواع القص الحديثة في وعي القراء وذوقهم الفني، شكلت أفقا بلاغيا انطلق منه بعض هؤلاء في حوارهم مع نصوص الجاحظ النثرية؛ هذا الحوار الذي تفتق عن بلاغة مغايرة للبلاغة التي رفعت من شأن الجاحظ وحلقت به في الآفاق. ومن بين هذه القراءات قراءة البشير المجدوب "القصص النفساني عند الجاحظ"[1] الذي وقف على أخبار الجاحظ التي يصنفها في إطار "القصص النفساني"؛ وهي نصوص سردية توفرت فيها سمات القصة من تشويق وحوار ودقة وصف وتصوير وعمق في التحليل النفساني. وعلى الرغم من أنه أشار إلى مجموعة من أصناف القصص عند الجاحظ من قبيل القصص الجنسي والقصص الاجتماعي والقصص الأخباري وقصص الحيوان والنوادر والملح، إلا أن قراءته اتجهت إلى إبراز قدرة الجاحظ على التصوير القصصي النفسي، واصفا إياه برائد القصة النفسانية العربية[2]؛ فقد أظهر الجاحظ قدرة على التغلغل في نفسيات الشخصيات المصورة التي كان حريصا على

1- القصص النفساني عند الجاحظ، حوليات الجامعة التونسية، العدد 12 ، السنة 1975.
2 - نفسه، ص. 108.

اختيارها بصفاتها الشاذة كالبخل والتكلف بمظاهره المختلفة "كالوقار المتكلف والتفصُّح وتصنع الشجاعة والتشبه بالغير"(1) وغيرها من الجوانب النفسية الشاذة:"لم يحفل الجاحظ بالإنسان في شؤونه المألوفة وأحواله المبتذلة الرتيبة بقدر ما اتجهت عنايته إلى نواحي العجب والغرابة فيه".(2)

وإذا كانت قراءة البشير المجدوب قد صدرت عن أفق بلاغة القص الحديث بصرف النظر عن النوع الذي يتشكل فيه هذا القص، فإن ضياء الصديقي في قراءته: "فنية القصة في كتاب البخلاء"(3)، صدر عن معايير فن القصة القصيرة الحديثة في تفسيره للسمات الفنية التي تشكلت منها نوادر البخلاء؛ إذ لا يكتفي الباحث باستثمار خبرته الجمالية القصصية الحديثة في تحليله للنوادر، بل يتخذ من القص الحديث معيارا يقيس به بلاغة النوادر ويحدد به قيمتها الجمالية. فالتشابه بين النادرة والقصة القصيرة الحديثة وليس الاختلاف بينهما، هو ما يوجه هذه القراءة التي استطاعت أن تضع اليد على بلاغة مختلفة، لم يكن اكتشافها أمرا متاحا قبل أن يتشكل هذا الأفق البلاغي الجديد. ومن هذه الجهة تكتسب هذه القراءة قيمتها بصرف النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا مع اتجاه الباحث إلى إدماج الأفق البلاغي للنادرة في أفق القصة القصيرة(4). يقول في تحليله لإحدى نوادر الجاحظ: "هذه قصة يتجلى فيها بوضوح الكثير من عناصر القصة القصيرة؛ ففيها حدث، وشخصيات تتصارع، وفيها تحديد للزمان والمكان، وفيها عنصر التشويق الذي يشد القارئ من بداية القصة حتى تنكشف الأمور، وفيها يسلط الجاحظ الضوء على الحدث الذي ينمو حتى يصل الذروة..وأخيرا نصل إلى نهاية القصة أو لحظة التنوير..بمعنى آخر كان في القصة بداية ووسط ونهاية، والحدث فيها مرتبط بحبكة

---

1 - نفسه، ص.100.

2 - نفسه، ص. 102.

3- فنية القصة في كتاب البخلاء للجاحظ ،عالم الفكر، المجلد 20، العدد: 4، سنة 1990..وقد انطلق الباحث من قراءة سابقة لسيد حامد النساج، مرجع مذكور.

4- ومع أن مثل هذه القراءات لا تراعي الفروق البلاغية النوعية بين القص القديم وفنون القصة الحديثة،ولا تقيم التفاعل المطلوب بين الأفق البلاغي السردي القديم والأفق البلاغي السردي الحديث، إلا أننا هنا لسنا معنيين في المقام الأول بنقد هذه القراءات بقدر ما يعنينا رصد التحولات التاريخية لبلاغة نثر الجاحظ من زاوية التلقي والقراءة.

فنية متقنة. إن قصة الدارديشي تغدو -مع شيء بسيط من التعديل- قصة قصيرة من وحدة الهدف، ووحدة الانطباع أو الأثر، والتركيز والتكثيف في السرد والحوار دون حشو أو إطالة حتى أننا لا نجد فيها جملة واحدة لا تخدم الموضوع الأساسي."[1]

لم يترك الباحث مصطلحا واحدا من مصطلحات بلاغة القصة الحديثة لم يذكره؛ فقد اشتمل النص السردي موضوع القراءة على جميع مكونات القصة القصيرة وسماتها؛ من وحدة الانطباع وصراع وتشويق وتكثيف ولحظة التنوير وغيرها من خصائص بلاغة القصة القصيرة.

إن الشكل الفني الذي توخى الباحث دراسته في نوادر البخلاء، لم يكن سوى شكل القصة القصيرة، على الرغم من أن الباحث كان مدركا للصنف الأدبي الذي تنتمي إليه هذه النوادر، وذلك عندما أقر بأنها شكل من أشكال "أدب الطبائع" الذي يقوم على تصوير أخلاق الناس[2].

نستطيع إذن القول إن ما التقطته هذه القراءة في أدب الجاحظ، شكل أفقا ضروريا لاكتشاف جملة من السمات البلاغية الجديدة في هذا الأدب؛ من تصوير واقعي دقيق للشخصيات وللحدث، وحوار كاشف عن نفسية الشخصيات وأخلاقها ومستوياتها الثقافية واللغوية، وشخصيات واقعية محورية وثانوية، وتشويق ومفاجأة، وسخرية تزاوج بين الإمتاع والإفادة، ولغة بسيطة مفعمة بالحياة وبعيدة عن التعقيد المعجمي والمجازي، وصراع الشخصيات في موقف قصصي، وتصوير كاريكاتوري، ووصف للزمان والمكان.

لاشك أن هذه السمات تكشف عن وجه آخر من وجوه بلاغة الجاحظ المتعددة التي ما فتئت تنجلي عنها مع كل قراءة جديدة. غير أن هذه السمات ينبغي ألا تنفي سمات أخرى تنطوي عليها هذه النصوص السردية نفسها التي حللها الباحث في

---

1 - نفسه، ص. 169.
2 - نفسه، ص. 160.

ضوء معايير القصة القصيرة. فالخطابية التي يراها الباحث عائقا من عوائق الشكل الفني للقصة، قد تكون أحد مكونات بلاغة الجاحظ. ولبلوغ هذه النتيجة وقبول هذا المبدأ، لابد من أفق توقع آخر مغاير يسلم بتداخل الوظيفتين التخييلية والتداولية في النص الأدبي، ولا يستبعد إحداهما لصالح الأخرى، وخاصة في أدب لم يخلص وجهه للوظيفة الجمالية ذلك الإخلاص الذي يطالب به بعض أنصار الأدبية.

5. نثر الجاحظ بين التخييل والحجاج.

يمكن تفسير النزوع المهيمن لقراءة نثر الجاحظ بمفهومات التصوير والسرد القصصي والمعنى التخييلي وغيرها من المفهومات التي كشفت عن وجه آخر لبلاغة الجاحظ، بهيمنة تصور مثالي للأدب في الثقافة الأدبية الحديثة؛ تصور يضع حدودا بين التعبير الأدبي والتعبير الخطابي الحجاجي. غير أن التحولات المستمرة في تصورات القراء عن ماهية الأدب ووظيفته، وفي معايير قراءاتهم للأعمال الأدبية، حملت من دون أسئلة جديدة لم يتخلف القراء عن توجيهها إلى أدب الجاحظ.

ولعل السؤال المهم الذي أثاره بعض القراء حول نثر الجاحظ في الفترة الأخيرة، هو ما يمكننا صياغته على النحو الآتي: هل يتسع نثر الجاحظ للوظيفتين التخييلية والتداولية؟ أو بعبارة أخرى؛ هل يفضي وصف أعمال الجاحظ وتفسيرها إلى وضع اليد على بلاغة مخصوصة يتداخل فيها نمطان من الخطاب؛ الخطاب التداولي الحجاجي والخطاب الأدبي التخييلي؟

من الواضح أن تراجع التصور السائد للأعمال الأدبية باعتبارها أعمالا ذات مقصدية جمالية خالصة ووظيفة أدبية غير قابلة للالتباس بأي وظيفة تداولية خارجية، أفسح المجال لبروز تصور مغاير يؤمن بتداخل الوظائف وتعدد المقاصد في العمل الأدبي المفرد، ونتيجة ذلك ظهور معايير في التلقي والقراءة أعادت مرة

أخرى الحديث عن المعيار القديم الذي شكل أساس تقييم نثر الجاحظ، المتمثل في قدرته البيانية أو الحجاجية.

إن بروز المعيار الحجاجي في تلقي آثار الجاحظ، وإن كان استجابة للأفق البلاغي الذي شكلته هذه الآثار وكشفت عنه القراءات المعاصرة لها، إلا أن إعادة الكشف عنه في الوقت الحاضر لم يكن ليتحقق لولا ترسخ هذا المعيار في الثقافة النقدية الحديثة، وتشكيله لأفق توقع فئة عريضة من القراء تشبعوا بمفهومات البلاغة الجديدة ونظريات النص الحديثة وتحليل الخطاب.

إن السياق التاريخي وأسئلته المتجددة كفيلان بإعادة تشكيل بلاغة الجاحظ؛ على هذا النحو يبرز المكون الحجاجي، بعد تواريه في ظل هيمنة السؤال الأدبي الذي انتصر للمكون التخييلي مستبعدا كل ما يمكنه أن يهوّش على نقاء أدبية النص النثري عند الجاحظ.

والحق أن بروز هذا المعيار التداولي أو الحجاجي بصورة دقيقة ومفصلة لم يسبق لها نظير في القراءات السابقة التي اكتفت بالإشارة إلى قوة بيان الجاحظ دون تفسير لمظاهر هذه القوة، على الرغم من أهمية ذلك المعيار وضرورته في الاستجابة إلى أحد معايير الأفق البلاغي الذي سعى الجاحظ إلى تشكيله في نثره، إلا أن الإعلاء من شأنه والاكتفاء بإجراءاته في مقاربة نصوص الجاحظ، قد يعيدنا مرة أخرى إلى حالة اللاتوازن وعدم التكافؤ في معايير التواصل مع أدب الجاحظ، التي أشرنا إلى حضورها في القراءات التي استخدمت معايير التصوير والأدبية وغيرها من المفهومات التي استبعدت المقصدية التداولية من هذا الأدب وحصرته في المقصدية الجمالية.

تتسم بعض القراءات التي قاربت نصوص الجاحظ من زاوية الحجاج بالنزعة الاختبارية؛ إنها قراءات ذات أهداف تعليمية بالدرجة الأولى، تسعى إلى إثبات فعالية أدوات البلاغة الحجاجية في مقاربة النصوص الأدبية، ولأجل ذلك كان البعد الجمالي في هذه النصوص أول شيء تصفي حسابها معه. غير أن بعضها الآخر

كان أبعد مرمى؛ فلم يكن تناولها ليخلو من غاية فهم هذه النصوص وتفسيرها وتأويلها. لأجل ذلك لم يعسف جهازها الحجاجي ببعدها التخييلي سواء وعت بذلك أم لم تع.

ومن نماذج هذه القراءات التي زاوجت في مقاربتها لآثار الجاحظ بين البعدين التخييلي والتداولي، ونظرت إلى تعدد أنماطها الخطابية وتنوعها؛ قراءة شوقي ضيف في كتابه:"الفن ومذاهبه في النثر العربي" التي يمكن وصفها بأنها شرح وتفسير للوصف المختزل الذي نعت به ابن العميد كتب الجاحظ عندما يقول عنها إنها "تعلم العقل أولا والأدب ثانيا"؛ فقد أشار شوقي ضيف إلى أن نثر الجاحظ قام على سمتين بلاغيتين؛ أطلق على الأولى لفظ "التلوين العقلي" وعلى الثانية لفظ "التلوين الصوتي". والمقصود بالتلوين العقلي، المكون الحجاجي الذي تجلى في اعتماد الجاحظ على أساليب الجدل والاستدلال والقياس وكل ما ينم على النزعة العقلية في أسلوبه، أما التلوين الصوتي فهو يشير به إلى الإيقاع بما يشتمل عليه من تقطيع صوتي وضروب من التكرار والترادف والترداد الموسيقي. ولعل شوقي ضيف يشير هنا إلى ما صار يصطلح عليه اليوم في النظرية الأدبية المعاصرة بالوظيفة الشعرية. وعلى هذا النحو فإن الجاحظ وفق هذه القراءة خلق تضافرا بين صياغة الحجج وصياغة الأسلوب أو ما يمكن نعته بتضافر الوظيفتين الحجاجية والشعرية. يقول الباحث مبرزا التحام هذين المكونين البلاغيين في نثر الجاحظ: "كان[الجاحظ] يدمج إدماجا بديعا بين التلوين الصوتي والتلوين العقلي في آثاره، فإذا هي تصور طرافة التفكير في أعلى صورة كما تصور طرافة الصوت، وما ينساق مع هذه الطرافة من تكرار وترداد كان يستعين بهما دائما على تدبيج أساليبه وتحبيرها؛ وإنهما ليتجليان دائما في كل ما يملي ويكتب كما يتجلى جمال التفكير وجمال التعبير."[1]

1- الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص.177.

وعلى الرغم من أن قراءة فيكتور شلحت:"النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ"[1] تعلن صراحة اهتمامها بالمكون الحجاجي، فإنها لم تبتعد عن مفهوم تضافر المكونين الأسلوبي والحجاجي في نثر الجاحظ الذي وقف عليه شوقي ضيف؛ فقد عمد الباحث في هذه القراءة إلى إبراز الوظيفة الحجاجية التي أشارت إليها القراءات السابقة. يقول:"وقد استرعت هذه النزعة العقلية انتباهنا واستأثرت بإعجابنا، فجئنا بدورنا نبحثها في هذا المؤلف، نحاول أن نحللها ونتحرى أصولها ومصادرها وعناصرها ومقوماتها".[2]

لقد جاءت قراءة فيكتور شلحت لتنمي مفهوم "المذهب الكلامي" الذي تنبه له البلاغيون القدامى في كلام البلغاء، وذلك باعتباره نوعا من أنواع البديع، حيث يرى فيه الباحث طريقة في إيراد الكلام على أساليب المتكلمين، وهو ما قصده ابن رشيق في قوله "فهذا مذهب كلامي فلسفي". إن المذهب الكلامي هو كل قول جرى على الطريقة الكلامية المتأثرة بالمنطق والفلسفة.[3]

كما جاءت هذه القراءة لتنمي مفهوم "التلوين العقلي" في قراءة شوقي ضيف وتعمل على توسيع مداه وإظهار وجوهه، ومنها إشارته إلى المكونين الأسلوبي والحجاجي في هذا النثر؛ فلم تقتصر قراءة الباحث على إبراز أساليب الحجاج، بل استوعبت أساليب التصوير.

وعلى الرغم من إدراك هذه القراءة للفروق بين أنواع الخطاب في نثر الجاحظ كما تجلى ذلك في وعيها بالبلاغة المخصوصة للمناظرة، إلا أنها لم تصدر عن إطار نظري يربط بين الأسلوب وأنواع الخطاب؛ فقد قاربت نصوص الجاحظ باعتبارها مستوى واحدا، وليست مقامات نوعية مخصوصة. ويتجلى هذا في تحليله للأسلوب الذي اعتمد فيه الفصل بين اللفظ والمعنى أو بين طريقة التعبير وطريقة التفكير؛ وهي قسمة تقليدية لا تسهم في فهم السمات البلاغية التي تفرزها نصوص

---

1 - النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، دار المشرق، بيروت 1987.

2- نفسه، ص. 13.

3 - نفسه، ص. 183-185.

الجاحظ النثرية بأنواعها المتباينة، كما لا تسهم في إبراز بلاغة أنواع الخطاب النثري المختلفة من قبيل الخبر أو النادرة اللذين ساق شواهد نصية منهما دون أن يدرك خصوصيتهما الأسلوبية النوعية. غير أن وقوف القراءة على المناظرة أثبت إدراك القارئ لمقامها الخطابي المخصوص الذي يقتضي أن يتجه التحليل إلى إبراز بنياتها الحجاجية باعتبارها تقوم على الحجج وتسعى إلى التأثير والإقناع وإحراز الغلبة[1].

لقد أقر الباحث أن المناظرة شكلت مقاما خطابيا ملائما للوظيفة الحجاجية أو "للنزعة الكلامية الخطابية الجدلية" التي حرص على استخراج وجوهها من مناظرة جرت بين صاحب الكلب وصاحب الديك في كتاب الحيوان، من قبيل "الحوار وترداد الألفاظ والمعاني" و"البحث والتنقير وحشد الأدلة" و"الكلام في الشيء وضده" و"النظر من أوجه مختلفة" و"التمثيل" و"القياس المضمر".[2]

وإذا كانت قراءة فيكتور شلحت وقراءة شوقي ضيف قد كشفتا عن وجود نمطين خطابيين في نثر الجاحظ، فإن هذا السؤال ستعاد إثارته في وقت لاحق مع قراءات أخرى أفادت من الأسئلة التي استجدت في الحقل النقدي العربي، وعكفت على تدقيق النظر في الإجابة عنه.

ومن بين القراءات المتأخرة التي أثارت هذا السؤال، نقف هنا على قراءة محمد النويري: "البلاغة وثقافة الفحولة-دراسة في كتاب العصا للجاحظ"[3]، وقراءة محمود المصفار: "بخلاء الجاحظ بين تعدد الخطاب وخطاب التعدد-مقاربة سردية في الهزل".[4] وقراءة محسن جاسم الموسوي للسرد عند الجاحظ في كتابه:"سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط".[5]

1- نفسه، ص. 125.
2 - نفسه، ص. 126-133.
3 - منشورات كلية الآداب منوبة تونس، سنة 2003.
4 - كلية الآداب بصفاقس تونس، سنة 1998.
5 - المركز الثقافي العربي، بيروت –الدار البيضاء، الطبعة الأولى، سنة 1997.

لقد قرأ محمد النويري "كتاب العصا" باعتباره نصا يتداخل فيه الخطاب الحجاجي والخطاب الجمالي . يتشكل الخطاب الأول من بنيات حجاجية توخت توصيل رسالة إلى المتلقي وإقناعه بمحتواها، وهي أن العرب –بخلاف ما يدعيه الفرس– قد نبغوا في البلاغة التي اقترنت عندهم بالشجاعة والفروسية. ويشكل الخطابَ الآخر حقلٌ من الاستعارات والكنايات والصور البلاغية التي جعلت من النص أفقا للتأويل.

لقد أثبتت قراءة النويري ل"كتاب العصا" أنه نص حجاجي أدبي، أو أدبي حجاجي. وعلى الرغم من أن النويري توخى في الأساس إبراز القدرة الحجاجية التي تجلت في دفاع الجاحظ عن استخدام العرب للعصا،[1] إلا أنه واجه جملة من الصور والأشكال التعبيرية التي لا تنحصر وظيفتها في الاحتجاج لأهمية العصا وارتباطها بالبلاغة، بل تتجاوزها إلى الوظيفة الجمالية والتأويلية. وبذلك اضطر إلى التعامل مع الخطاب التخييلي الذي لم يخل من وظيفة حجاجية في نسيج نص "العصا"، على نحو تعامله مع الخطاب الحجاجي الذي لم يخل من وظيفة تخييلية.

ولقد كان الباحث مدركا –بوجه من الوجوه– لهذا الإشكال، عندما أشار إلى أن الجاحظ في حجاجه، سلك اتجاهين مستقلين ولكنهما ينتهيان إلى غاية واحدة وهي الدفاع عن مكانة العصا في الثقافة العربية الإسلامية. الاتجاه الأول رمزي؛ أي النظر إلى العصا باعتبارها "سيما" وعلامة تميز الأمة العربية عن غيرها من الأمم؛ فوظيفتها لا تتعدى في هذا التفسير الدلالة الرمزية باعتبارها علامة تسم جسم العربي لتعرف به وتميزه، أو الدلالة الاستعارية التي تنطوي عليها استعمالاتها في الثقافة العربية. ولأجل ذلك سلك الباحث في قراءته لنص العصا، مسلك تأويل جملة من الصور البلاغية والاستعمالات الاستعارية التي احتوت لفظ العصا من قبيل: "صلب العصا" و"لين العصا" و"لا ترفع العصا عن أهلك" و"عصا المسلمين" و"عصا الدين" و"شق عصا المسلمين" و"إياك وقتيل العصا"، وصورة "حمل العصا وإلقائها"؛

---

1 - البلاغة وثقافة الفحولة، ص. 12.

حيث أفضى به تأملها إلى مجموعة من الدلالات الاستعارية والقيم الدينية والاجتماعية والحضارية والإنسانية. إذ تدل هذه الصور على جملة من القيم كالحذق وجودة السياسة والحزم الرفيق والتلاحم والتكافل والسيادة والفحولة والشهامة والقوة والمكابدة والشوق والذكورة.[1] وهي دلالات تكشف أن في"كتاب العصا" خطابا جماليا يتطلب التواصل معه التأويل وتخطي الدلالات الأولى.

لم يكن الجاحظ في صياغته لخطاب العصا مدافعا عنها فقط، بل سعى كما قال الباحث، إلى "استشراف أبعاد سلطانها" والـ"غوص في استكناه أغوار رمزيتها".[2] وهذا يعني أن "كتاب العصا" ليس مجرد خطاب تداولي يقوم على آليات الدفاع ووسائل الحجاج، بل هو خطاب تخييلي حتى وإن أسفر عن غاية حجاجية. ذلك أن قارئ هذا النص ليس مجرد متلق يراد منه الاقتناع بالأفكار التي يوصلها إليه الجاحظ، ولكنه متلق مشارك في النص بتأويله للحكايات والأخبار والصور البلاغية التي تجلب له المتعة والفائدة معا.

الاتجاه الثاني في تعامل الجاحظ مع العصا، وصفه الباحث بأنه اتجاه وظيفي؛ حيث سعى الجاحظ في كتابه، إلى إثبات الدور الوظيفي للعصا في الثقافة العربية وإثبات مزاياها وشرف معدنها؛ فهي ليست مجرد سمة مميزة لخصوصية العرب، بل هي جزء من خطابتهم؛ فالعرب لا تقوم خطابتهم إلا بحمل العصا "وذلك لأن الخطابة عندهم ليست كلاما فحسب وإنما هي إشارات تعضد الكلام.. ولقد ذهب الجاحظ إلى أبعد مدى في إبراز أهمية الإشارة بالنسبة إلى الكلام لما أشار إلى أن المتكلم الذي يمنع حركة رأسه أو يده يذهب ثلثا كلامه فجعل الثلث للعبارة اللفظية والثلثين للإشارة."[3]

لقد سعى الجاحظ إلى إحباط حملة الشعوبية على العرب والغض من بلاغتهم، عندما شككوا في العلاقة بين حمل العصا والحاجة إلى الخطابة؛ فقد كانت حججهم

---

1 - نفسه،72-92 و133-137.

2 - نفسه، ص. 132.

3 - نفسه، ص. 103-104.

تتوخى نسف مواضع فخر العرب بهويتهم وإخراجهم من دائرة البلاغة. غير أن الجاحظ الذي توسل بمجموعة من الحجج (السلطة، الشواهد الدينية، الأقوال المأثورة، الأمثال، الحكايات، الأخبار، الطبيعة..) انزلق في حجاجه إلى المغالطة عندما أثبت أن العصا ليست من لوازم الكلام ولكنها قادرة عليه.[1]

إن ما أردت إبرازه من خلال قراءة النويري، هو أن نص العصا نسيج متداخل من المكونين الحجاجي والتخييلي، ينبغي أن يتصدى له القارئ في وضعيته الأدبية المتواشجة. وقد كان الباحث واعيا إلى حد بعيد بهذا الإشكال على الرغم من أنه لم يصغه نظريا.

ولم تكن قراءة محمود المصفار المشار إليها آنفا، في مقاربتها لأدب الجاحظ على وعي بهذا الإشكال وعيا نظريا واضحا، على الرغم من أن تحليله لمجموعة من النوادر كشف عن أنه ينظر إلى النص السردي عند الجاحظ في صيغته التي لا ينفصل فيها المكون التخييلي عن المكون الحجاجي.

لقد قسم الباحث خطاب "البخلاء" إلى صيغتين؛ صيغة الخطاب الحجاجي وصيغة الخطاب السردي. ينتمي إلى الخطاب الأول أقوال البخلاء وأحاديثهم وسجالاتهم ووصاياهم ومناظراتهم، بينما ينتمي إلى الخطاب الثاني أفعالهم وحيلهم وقصصهم ونوادرهم.

درس الباحث في الصيغة الأولى "البخلاء" باعتباره كتاب جدل وحجاج، وفي الصيغة الثانية درسه باعتباره كتاب سرد وتصوير؛ فالجاحظ –وفق وصف الباحث– تارة مناظر فطن، وتارة مصور بارع.[2] بيد أن هاتين الصيغتين لا توجدان مستقلتين هنا كما يوهمنا هذا التقسيم؛ ولعل هذا هو الذي يفسر إشارة الباحث إلى تعدد مقاصد الخطاب الواحد وأساليبه في هذا الكتاب، مما جعله يصفه بأنه "الواحد الجمع والمتعدد الفرد".[3]

---

1 - نفسه، ص. 97

2 - بخلاء الجاحظ، ص. 169.

3 - نفسه، ص.5.

إن النص النثري (الحجاجي أو السردي) عند الجاحظ متعدد المقاصد والأساليب، مما يقتضي درسه في تداخل بعديه التخييلي والحجاجي. فعلى الرغم من أن الباحث اتجه في قراءته لنوادر الجاحظ السردية إلى تحليل بنياتها الجمالية، إلا أنه كان يؤمن بأن هذه النوادر لا تخلو من مقاصد تداولية ينبغي رصدها. فقد لاحظ أن مجموعة من نوادر الجاحظ ينبغي أن ننظر إليها باعتبارها استدلالات تمثيلية على فكرة نظرية أو أطروحة علمية.[1] وهناك طائفة أخرى "في نقد الأخلاق وإصلاح النفس وتهذيب السلوك" وإن لم تعر عن الوظيفة الفنية التي تجلت في خلقها "للتوتر النفسي" و"الصراع الدرامي".[2] وهناك نوادر يهيمن على مساحتها النصية الحجاج على السرد[3]، مما يثبت أن الباحث ينظر إلى النص السردي عند الجاحظ باعتباره جماعا من الصيغ الخطابية تتولى تشكيل بلاغته. غير أن تحليله لهذا النص اتجه في الأساس إلى درس الصيغة السردية، وذلك بوصف مكوناتها من قبيل الحدث والزمان والمكان والشخصيات. على نحو ما اتجه إلى درس آليات المكون الهزلي الذي تقوم عليه النوادر[4]، وما يتسم به بعضها من سمات من قبيل التناص والتعدد الدلالي. فقد وقف في تحليله لنادرة "مريم الصناع" على تناصها مع سورة مريم في القرآن الكريم "فإذا مريم الصناع ملامح متعددة من مريم النجار ومن أمها ومن ابنها عيسى عليه السلام، ولكنها مع ذلك شيء مغاير لهم ببراعتها في الاقتصاد والتدبير."[5] ووقف على نادرة "ليلى الناعطية" مؤولا خطابها اللغوي الذي يتجاوز الدلالة الظاهرة إلى الدلالة الخفية وذلك باللجوء إلى سياقها التلفظي (تعد ليلى الناعطية أحد غلاة الشيعة ممن طبق المذهب الصوفي بإخلاص وقوة) كما أشرنا في الفصل الأول[6].

1 - نفسه، ص. 78 و95. يشير هنا إلى نوادر كتاب الحيوان، وإن كانت معظم النوادر يجوز النظر إليها باعتبارها حججا حكائية على أفكار أو قيم.
2 نفسه، ص. 87.
3- نفسه، ص. 71.
4- تطرقت معظم الدراسات ذات المنحى الأسلوبي الأدبي في مقاربتها لكتاب البخلاء إلى آليات الهزل.
5 - بخلاء الجاحظ، ص. 59.
6 - نفسه، ص.63-65.

وفي إشاراته إلى مكونات السرد عند الجاحظ، وقف على طبيعة السرد التي قامت عنده على المزاوجة بين التخييل والحجاج؛ فسرد الجاحظ من جهة يقوم على التشخيص والعناية بالتفاصيل الدقيقة والمفارقة ورسم التناقض في الشخصيات ومصائرها ورغباتها المعلنة والمكبوتة، وهو من جهة أخرى سرد يهيمن عليه الخطاب والحديث، بدل الحدث والفعل. إن السرد عند الجاحظ جواب على سؤال أو استجابة لأمر.[1]

والحق أن النظر إلى النص النثري عند الجاحظ في ضوء تداخل صيغ الخطاب، يؤول إلى أمرين هامين:

-الأمر الأول، هو ما شهدته البلاغة اليوم من إعادة تحديد لأساسها وجوهرها. فقد استعادت الأساس الحجاجي الذي فقدته في ظل سيطرة الأساس الأسلوبي على حقلها فترات طويلة من الزمن. على هذا النحو بات النظر إلى بلاغة النص الأدبي عند الجاحظ، يفيد الوظيفتين الجمالية والحجاجية مجتمعتين: "وظيفة جمالية تؤكد براعة الأديب في صياغة العبارة، ووظيفة حجاجية تؤكد قدرة العبارة على إغراء النفوس واستمالتها وتحقيق التأثيرات المقصودة."[2]

-الأمر الثاني، هو التحول في النظر إلى النص النثري القديم؛ فقد نشأ وعي نقدي جديد لدى قراء نثر الجاحظ يوجب وصفه وتفسيره في سياق بلاغة أنواعه المخصوصة. على هذا النحو ظهرت قراءات لم تكتف بتحديد بلاغته في القدرة الحجاجية أو في القدرة على التصوير وغيرهما، بل استشرفت بعدا آخر من أبعاد هذه البلاغة المتمثل في تعدد الأنواع والأنماط والصيغ والأصناف في هذا النثر.

1- محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر الوسيط، ص. 63-64 و71-72 و89 و91 و99.

2- عبد الله البهلول، في بلاغة الخطاب الأدبي-بحث في سياسة القول، قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس، ط1، سنة 2007، ص. 159.

6. التصنيف والتجنيس.

لعل إحدى مهمات البلاغة منذ القدم، اضطلاعها بتصنيف الصور والخطابات. فالتصنيف جزء من صميم عمل البلاغي، لأنه يكشف عن مختلف الصور والأساليب والأصناف والأشكال والأنواع التي يتوسل بها الأديب في أعماله. فبلاغة النص الأدبي تعني اللفظة المفردة بقدر ما تعني النوع الأدبي الذي تنتمي إليه. والبلاغي مطالب في مقاربته باستيعاب النص في كونه البلاغي الشامل[1]؛ وهذا هو المفهوم الرحب للبلاغة الذي نسعى إلى اكتشافه وتأصيله في هذه القراءات التي نظرت في أدب الجاحظ.

وعلى نحو ما خضع أدب الجاحظ إلى قراءات تعنى بأسلوبه الحجاجي والتصويري والقصصي، خضع أيضا إلى قراءات تعنى بتصنيفه وتجنيسه؛ تصنيفه إلى أنواع وأشكال وأنماط وأصناف، وتجنيس أنواعه بتحديد مكوناتها وسماتها التي تشكل بلاغتها المخصوصة. فقد صنف كتاب البخلاء باعتباره "نصا جامعا" أو باعتباره "فنا أدبيا" ينتمي إلى "أدب الطبائع"[2]. كما صنفت نصوص الكتاب إلى صيغتين خطابيتين؛ صيغة سردية وصيغة حجاجية، تنتمي النوادر والطرف والملح والأعاجيب إلى الصيغة السردية، بينما ينتمي إلى الصيغة الحجاجية الرسائل والوصايا والأقوال والأحاديث. ومن بين القراءات التي اعتمدت مفهوم الصيغة معيارا لتصنيف نصوص كتاب "البخلاء"، قراءة فدوى مالطي دوجلاس[3] وقراءة أحمد بن محمد أمبيريك[4] وقراءة حافظ الرقيق؛[5] فهؤلاء جميعهم صنفوا نصوص البخلاء معتمدين على تصنيف الجاحظ نفسه الوارد في مقدمة الكتاب: "فأما ما

---

1 - أمين الخولي، فن القول، دار الفكر العربي بالقاهرة.

2 - محمد المبارك، فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ، ص. 15.

3- بنائيات البخل في نوادر البخلاء، ترجمة: ماري تيريز عبد المسيح، مجلة فصول، المجلد 12، العدد الثالث، سنة 1993.

4- صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء،دار الشؤون الثقافية العامة(آفاق عربية) بغداد والدار التونسية للنشر، سنة 1986.

5- أدبية النادرة- دراسة في بخلاء الجاحظ، صفاقس تونس، ط1، سنة 2004.

سألت من احتجاج الأشحاء ونوادر أحاديث البخلاء، فسأوجدك ذلك في قصصهم- إن شاء الله- مفرقا وفي احتجاجاتهم مجملا"[1]؛ حيث صنف نصوص الكتاب إلى ما اصطلح عليه بالقصص والاحتجاجات. والمقصود بالقصص النصوص السردية التي تقوم على أحداث وأفعال، وأما الاحتجاجات فالمقصود بها النصوص التي تقوم على الأقوال والأحاديث.

إن اعتماد هذا المعيار في التصنيف لا يعني أن هناك نصوصا سردية خالصة وأخرى حجاجية خالصة، بل استند التصنيف إلى مبدأ الهيمنة. غير أن "حافظ الرقيق" اقترح تصنيفا ثلاثيا ميز فيه بين:

-نصوص يهيمن عليها الحجاج.

-نصوص يهيمن عليها السرد.

-نصوص يتداخل فيها الحجاج والسرد.[2]

والحق أن الصنف الثالث لا يضيف شيئا، مادام التداخل بين الحجاج والسرد ماثلا في الصنفين الأول والثاني. ففي كل "قصص" البخلاء أقوال حجاجية، وفي كل "احتجاجاتهم" أفعال سردية.

وصنفت نصوص كتاب "الحيوان"-في سياق تجنيس هذا العمل- إلى أنواع كالأمثال والنوادر والمناظرات الساخرة والمفاخرات والأخبار وغيرها. ولقد كان هذا التصنيف العام مدخلا لتصنيف آخر يتعلق هذه المرة بالأنواع وليس بالنصوص.

وكانت النوادر أكثر الأنواع في نثر الجاحظ خضوعا للتصنيف. وقد تعددت معاييره بين القراء المصنفين واختلفت في طبيعتها؛ فمنهم من اعتمد معياري الوظائف والأنساق بمفهومهما البنيوي، ومنهم من اعتمد معيار علاقة الكاتب بشخصيات نوادره أو معيار علاقة هذه النوادر بشخصياتها، ومنهم من اعتمد معيار

1- الجاحظ، البخلاء، ص. 5.

2 - أدبية النادرة، ص.9-10.

موقعها في سياق الكتاب وعلاقتها بتوقع القراء بالإضافة إلى معيار الموضوعات أو المضامين، ومعيار تداخل النادرة مع أجناس غير سردية.

في دراستها لنوادر البخلاء، اعتمدت فدوى مالطي دوجلاس تصنيفا على أساس مفهوم الوظائف المستعار من المنهج الوظيفي البنيوي لفلاديمير بروب؛ حيث أظهر تحليلها لهذه النوادر(النصوص السردية) وجود أنساق مورفولوجية متكررة. وقد شكلت هذه الأنساق أصناف النوادر التي قامت الباحثة بتصنيفها، وهي:

1-نادرة الشيء 2-نادرة الكرم 3-نادرة البخيل/الضحية 4-نادرة الأداة/الضحية 5-نادرة الجماعة 6-نادرة الوعظ.

وهناك تصنيف اقترحه توفيق بكار اعتمد فيه نسقا يقوم على أربعة مبادئ: الجمع والمنع والتفويت والاستدراك. وهذا النسق قد يتكرر كليا أو جزئيا؛ فهناك نوادر تحتوي على المبادئ الأربعة، بينما لا تحتوي أخرى سوى على مبدأي الجمع والمنع. وتختلف النوادر وتتنوع حسب الأمور الآتية:

-طبيعة الشيء المجموع والممنوع والمفوَّت والمستدرك(مال أو دقيق..)

-أسلوب الجمع والمنع والتفويت والاستدراك(الادخار أو الحيلة أو الحجة..)

-الطرف الذي تم الجمع منه أو المنع عنه أو التفويت له أو الاستدراك منه.[1]

وقد وجه كل من إبراهيم بن صالح وهند بن صالح الشويخ انتقادا إلى هذين التصنيفين، قبل أن يقترحا تصنيفهما الخاص لهذه النوادر؛ فتصنيف توفيق بكار، في نظرهما، لا يستوعب كل النوادر، مثل نوادر الاقتصاد التي ليس فيها أي من المبادئ الأربعة المشار إليها. أما تصنيف فدوى مالطي دوجلاس فإنه مفرط في التفصيل بحيث "أضحت النادرة الواحدة قابلة للتصنيف في صنفين أو ثلاثة مما

1 - نقلا عن إبراهيم بن صالح وهند بن صالح الشويخ، النادرة في بخلاء الجاحظ، ص. 50.

سطرته".[1] ولأجل ذلك سعيا إلى اقتراح تصنيف "أكثر تأليفا وأقل تفصيلا"[2] يقوم على ثلاثة أصناف كبرى[3]:

-نادرة الاقتصاد في النفقة، وتقوم على نواة سردية واحدة تتمثل في استخدام الشيء بطريقة غريبة لأجل التوفير.

-نادرة الضيافة، وتقوم على نواتين سرديتين؛ الدعوة إلى الضيافة وإبطالها بحيلة أو حجة، حيث ينجح البخيل في انتحال صفة الكرم.

-نادرة البخيل المريض، وتقوم أيضا على نواتين سرديتين؛ الاستيلاء على ممتلكات البخيل وفرض الضيافة، ثم التعبير عن الفشل في منع الإساءة إلى حد المرض.

والحق أن هذا التصنيف المقترح، لا يخلو هو أيضا من النقص نفسه الذي لاحظه صاحباه في تصنيف توفيق بكار؛ ففي كتاب "البخلاء" نوادر كثيرة ذات أهمية سردية وأدبية لا يشملها هذا التصنيف؛ أشير هنا إلى نادرة محفوظ النقاش ونادرة علي الأسواري ونادرة أبي مازن وغيرها من النوادر.

وهناك تصنيف آخر للنوادر اقترحه محمود المصفار[4]، اعتمد فيه معيار طبيعة العلاقة التي تربط الكاتب بشخصياته، وهي عنده أربعة أصناف:

-صنف يتضمن شخصيات فقيرة تدخر المال تجنبا للهلاك، ويقف الجاحظ منها موقف تعاطف.

-صنف يتضمن شخصيات ذات سلوك مقبول لأنه صادر عن تطرف أو جهل، ويقف الجاحظ منها موقف التندر.

-صنف يتضمن شخصيات ذات سلوك غير مقبول ولكنه قابل للتهذيب، ويبدو الجاحظ ساخطا عليها وإن توخى إصلاحها.

---

1 - نفسه، ص. 52.

2 - نفسه.

3 - نفسه، ص. 61.

4 - بخلاء الجاحظ، ص.39-40.

-صنف يتضمن شخصيات ذات سلوك ممقوت لا نفع في إصلاحه، ويبدو الجاحظ ساخطا عليها إلى حد اليأس.

وعلى الرغم من هذا التصنيف، فإن صاحبه يعترف في النهاية بتداخل هذه الأصناف. كما أن معيار التصنيف هنا جزئي وغير دقيق قام على اختزال النادرة في مضمون سلوك الشخصية ومحتواها الخلقي أو المقصد التداولي من تصويرها.

أما عبد الفتاح كيليطو فقد اعتمد تصنيفا استقاه من الجاحظ، حيث ميز بين ثلاثة أنواع من النوادر على أساس "العلاقة التي توجد بين النادرة وبين هوية الشخصية التي تحركها"؛[1] فهناك النادرة "المعتمة"، وهي التي لا يكون بطلها معروفا، أما النادرة "الشفافة" فهي التي تحيل إلى شخصية معروفة، والنوع الثالث هو النادرة "النموذجية" التي تحيل إلى شخصية اشتهرت بصفة من الصفات: كالبخل والغباوة...[2]

أما صالح بن رمضان فيرى أن كتاب البخلاء مصنف أدبي يضم أجناسا خطابية مختلفة منها:

-الملحة الخاطفة التي لا ترقى إلى النادرة القصصية.

-النادرة المكتملة الأركان التي تستخدم التراسل عنصرا قصصيا.

-النادرة التي تتضمن رسالة.

-الرسالة المستقلة.

-مقاطع وصفية تصور نماذج هامشية.

-فقرات في الحديث عن صنوف الأطعمة.[3]

1- الكتابة والتناسخ-مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط1، سنة 1985، ص. 70.

2 - نفسه، ص. 70-71.

3- الرسائل الأدبية من القرن الثالث إلى القرن الخامس (مشروع قراءة إنشائية) منشورات كلية الآداب بمنوبة-تونس 2001 ص. 166.

وفي سياق تصنيفه للنادرة في كتاب البخلاء اعتمد معيار تداخلها مع جنس الرسائل، حيث أظهر أن هذا التداخل أو التوظيف للتراسل أسفرا عن وجود ثلاثة أصناف من النوادر:

-الصنف الأول يتضمن مراسلة تامة بين شخصين قصصيين، لكن الجاحظ يقتصر على إيراد الرسالة الجوابية ويكتفي بتلخيص مضمون رسالة الابتداء بأسلوب سردي، وذلك خضوعا لفن النادرة التي تقتضي طرافتها أن تتحول رسالة الجواب إلى رسالة ابتداء، حيث يتظاهر البخيل(أو المرسل إليه) -مدفوعا برغبة التخلص من مساعدة صديقه-بالمبادرة بالكتابة متجاهلا الرسالة الأولى التي تحمل طلب المساعدة وكـأنه يبطل خطابها بجواب استباقي.[1]

-الصنف الثاني ويصطلح عليه بالنادرة الرسائلية:"وهي نادرة تصاغ جميع أحداثها باعتماد التراسل الحواري..وفي هذا النموذج تختم النادرة برسالة جوابية يكتبها أحد الأشخاص. وتمثل عنصر الطرافة والإمتاع في النادرة".[2] وتقوم بلاغة هذا الصنف على جعل الأقوال مادة أدبية للسرد، كما تقوم على ضرورة التعامل مع التراسل باعتباره تلفظا قصصيا؛ إذ تحول القارئ من سياق الترسل إلى سياق قصصي يقرأ الرسائل باعتبارها أقوالا صيغت في خطاب قصصي.

-الصنف الثالث من النوادر "يمثل فيها التراسل مقطعا انتقاليا يتخلص به الراوية من القسم القصصي إلى القسم الخطابي فتصبح النادرة تركيبا مزدوج الشكل يجمع بين الشكل القصصي والشكل الرسائلي."[3]

وعلى الرغم من الأهمية التي يمكن أن يحظى بها هذا التصنيف في الكشف عن وجه آخر لبلاغة نوادر البخلاء، إلا أن قلة عدد النصوص التي تضمنت ما أسماه الباحث ب"القص الرسائلي"، يقلل من جدواه، ويدعونا إلى النظر في هذه

---

1 - نفسه، ص. 160. وانظر كتاب البخلاء، ص. 210-211.
2 - نفسه، ص.161.
3 - نفسه، ص. 163.أنظر قصة الكندي نموذجا لهذا الصنف الثالث في كتاب البخلاء، ص.82.

الأصناف من زاوية أخرى غير معنية بالتصنيف؛ أي النظر إلى الرسالة باعتبارها سمة من السمات المكونة لبلاغة جنس النادرة.

إن الترسل مقام وشكل خطابي متعارف عليه ومتداول في الواقع اليومي للناس، وعندما يتم توظيفه في بناء خطاب النادرة السردي، فإنها لا تعدو أن توظف كل الأشكال والأساليب الخطابية في التواصل الاجتماعي كالموعظة والخطبة والوصية والمثل وغيرها. تقوم النادرة هنا-باعتبارها جنسا أدبيا- على استيعاب كل هذه الأشكال التعبيرية اللفظية التي يقوم عليها التواصل الاجتماعي، وتعمل على صياغتها في سياقها النوعي المخصوص. إن النادرة تصور كلام الناس وأشكال تواصلهم في مواقف قصصية مخصوصة تتسم بالطرافة.

إن الأهم في هذا السياق ليس التصنيف في ذاته، ولكن الكشف عن التكوين البلاغي للنوادر؛ وقد مثل بالفعل تداخلها بالشكل الترسلي أحد سمات بلاغة النادرة في كتاب البخلاء.

وإذا كانت جميع هذه القراءات التصنيفية انكبت على نوادر كتاب "البخلاء"، فإننا مع ذلك لا نعدم بعض القراءات التي اهتمت بتصنيف أخبار كتاب "الحيوان"؛ فقد عمدت خولة شخاترة[1] إلى تصنيف النصوص الحكائية في هذا الكتاب معتمدة معيار طبيعة ارتباطها بسياق المتن المعرفي للكتاب؛ حيث أمكنها أن تتبين ثلاثة أصناف من النصوص السردية تبعا لتنوع وظائفها في متن الكتاب:

-الحكايات التعليلية؛ وهي نصوص حكائية وظيفية تتصل بشكل مباشر بالمتن المعرفي للكتاب، حيث تضطلع بتفسير الظواهر المتعلقة بعالم الحيوان؛ توضح وتفسر الأفكار والمبادئ الواردة في سياقه، على نحو ما تخدم الغاية العامة التي توخاها الجاحظ من تأليف الكتاب وهي إثبات القدرة الإلهية المتجلية في مخلوقات الكون.

1 - بنية النص الحكائي في كتاب الحيوان للجاحظ. ص. 69-90.

-نصوص حكائية أخرى؛ وهي نصوص لا تنقطع عن السياقات التي وردت فيها، إلا أن ما يميزها عن الصنف السابق، هو أنها تنطوي على عناصر موضوعية وشكلية تجعلها ذات وظائف متعددة وغير منحصرة في الوظيفة المباشرة التي قامت عليها الحكايات التعليلية.

-الملح؛ وهي نصوص حكائية منقطعة عن السياق المعرفي للكتاب، غايتها تسلية القارئ ونقله من مقام الجد إلى مقام الهزل.

واضح أن المعيار الوظيفي البلاغي الذي اعتمدته الباحثة في تصنيفها للنصوص الحكائية الواردة في كتاب الحيوان، كان مسعفا لها في الكشف عن أنماط من الأخبار شكلت المدونة السردية في كتاب الحيوان؛ النمط الأول اصطلحت عليه بالحكاية التعليلية وهو نمط سردي ذو وظيفة تداولية. والنمط الثاني من الأخبار يزاوج بين الوظيفتين التداولية والتخييلية. والنمط الثالث تقتصر وظيفته على المتعة الهزلية الخاصة.

أما عبد الله البهلول[1] فقد عمد إلى تصنيف نوادر كتاب "الحيوان" معتمدا معيارين أو ثلاثة؛ أحدهما يتمثل في موقع النادرة في سياق الكتاب ودرجة توقعها من القارئ. والثاني يتمثل في موضوع النادرة أو مضمونها. وقد أضاف إليهما معيارا ثالثا هو المعجم.

على هذا النحو أصبح لدينا ثلاثة تصنيفات؛ يميز التصنيف الأول بين:

-النوادر المتوقعة، وهي التي تتجمع في باب خاص يعلن الجاحظ عن ابتدائه وانتهائه.

-النوادر المفاجئة، وهي التي لا يعلن الجاحظ عن مجيئها صراحة، وهي مبثوثة في سائر الكتاب.

ثم إنه أورد تصنيفا ثانيا حصره في النوادر المتوقعة، حيث ميز بين ثلاثة أصناف على أساس الموضوع:

---

1 - في بلاغة الخطاب الأدبي..، ص. 132-134.

-النادرة الجنسية.

-النادرة السياسية.

-النادرة الدينية.

ويعترف صاحب هذا التصنيف بتداخل هذه الأصناف وصعوبة الفصل بينها، وهو ما اضطره إلى إضافة معيار المعجم ذي الطابع الأسلوبي إلى معيار الموضوع، حيث انتهى به الأمر إلى تصنيف ثنائي:

-النادرة الجنسية ذات المعجم الماجن.

-النادرة الدينية والسياسية ذات المعجم المقبول.

ويبدو أن اعتماد المعيار الأسلوبي هو الذي جعل الباحث السيئ الظن بعملية التصنيف نفسها يشعر بنوع من الثقة في هذه العملية.[1]

من حق الباحث أن يرتاب في جدوى التصنيف ومنه تصنيفه الذي عرضناه أعلاه، ولكن تاريخ دراسة الأدب وقراءته يثبتان أن التصنيف ملازم لهما؛ فهو في جوهره أداة للسيطرة على المادة الأدبية لأجل فهمها. غير أن التصنيف الذي يقبله الباحث ينبغي أن يقوم على أساس أسلوبي. وعند هذه النقطة يكون عبد الله البهلول قد وضع يده على جوهر مشكلة التصنيف في الأدب. هل يجوز التصنيف خارج دائرة الوعي بالبلاغة المخصوصة للأعمال الأدبية المصنفة. وبعبارة أخرى: هل يقوم تصنيف من دون تجنيس؟!

هذا هو السؤال المهم الذي يواجهه دارس الأدب في بلاغة النص الأدبي، ولأجل ذلك لم يكن عبد الله البهلول بعيدا عن إشكال التجنيس في مقاربته للنوادر على الرغم من خوضه في تصنيف غير مجد. فقد حرص على تجنيس النادرة باعتباره مدخلا لتأويل نصوصها. غير أن تصوره النظري للنادرة لم يخل من التباس؛ تجلى ذلك في سياق تحديده لمكونات النادرة، محاولا التوفيق بين رأيين

---

1 - نفسه، ص.142.

متباعدين[1]؛ أحدهما لفرج بن رمضان والآخر لمحمد الخبو. يرى الأول أن النادرة لا تقوم باعتبارها نوعا أدبيا مخصوصا إلا بحضور مكونين أساسين: القصصية والهزلية[2]. ومعنى ذلك، رفض تصنيف مجموعة من نصوص البخلاء الهزلية غير القصصية في إطار النادرة. أما محمد الخبو الذي وسع مفهوم النادرة لتشمل كل النصوص الهزلية في كتاب البخلاء من قبيل القصص، والأقوال المطولة في شكل رسالة أو رد أو وصية، والأقوال المتبادلة، فيبدو أنه ينظر إلى النادرة باعتبارها نمطا خطابيا وليس نوعا أدبيا؛ فكل نصوص كتاب "البخلاء" يمكن نعتها بالنوادر على أساس ما تتسم به من طاقة هزلية.

وعلى الرغم من التباين الواضح بين رأيين، ينظر أحدهما إلى النادرة باعتبارها نوعا أدبيا مخصوصا، وينظر إليها الآخر باعتبارها نمطا أسلوبيا أو خطابيا يتحقق في جميع الأنواع، فإن عبد الله البهلول الذي لا يرى هذا الاختلاف بين الرأيين، بدا حريصا على التوفيق بينهما. فقد ساقه اقتناعه برأي فرج بن رمضان إلى تطويع رأي محمد الخبو وتعديله لينسجم معه. وكانت وسيلته في هذه العملية، توسيع مفهوم القصصية ليستوعب ما صنفه محمد الخبو في إطار الأقوال الحجاجية، وحجته في ذلك أن هذه الأقوال لا تخلو من بعد قصصي مثلما لا تخلو القصص من بعد حجاجي. غير أن هذا المبدأ النظري الصحيح لا ينفي الفرق القائم في كتاب "البخلاء" بين النصوص السردية وغيرها من النصوص ذات السمة الحجاجية الصريحة، ومن ثم لا يجب أن يقوم تداخل النصوص حجة على توسيع دائرة النوادر. إن تسويغ تسمية النصوص الحجاجية الهزلية بالنوادر بحجة أنها لا تخلو من سرد، موقف غامض يحرص على الجمع بين رأيين أكثر مما يترجم حقيقة علمية تفيد أن هناك تمايزا بين النص السردي والنص الحجاجي، وأن النادرة نوع أدبي سردي في المقام الأول.

1 - نفسه، ص. 122-123.
2 - الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس: القصص، ص.97-98

على هذا النحو بدا رأي عبد الله البهلول تلفيقيا أراد منه -كما أشرنا- الجمع بين رأيين لا يجتمعان؛ أحدهما يرى في "القصصية" مكونا ثابتا في النادرة، والآخر لا يأخذها في الاعتبار. ووجه التلفيق في رأيه هو فرض "القصصية" على الأقوال الحجاجية حتى تدخل في إطار النادرة. والحق أن الباحث لم يكن مضطرا إلى الجمع بين هذين الرأيين، لو أنه صاغ تصوره المستقل.

وبصرف النظر عن هذا الالتباس في موقف عبد الله البهلول من النادرة، وعن اعتبارها نمطا خطابيا في موقف محمد الخبو، فإن النادرة تظل -في معظم القراءات المعاصرة-[1] نوعا سرديا هزليا ينتمي إلى جنس الخبر أحيانا ويستقل بذاته أحيانا أخرى؛ فشكري عياد ،[2] ومحمد القاضي[3] يؤثران الحديث عن فن الخبر في إشارتهما إلى نصوص الجاحظ السردية الهزلية. وكأنهما لا يضعان حدودا بين جنسي الخبر والنادرة؛ وهو ما تنبه إليه فرج بن رمضان الذي أقر أنه على الرغم من انتماء نصوص الجاحظ السردية الهزلية إلى مجال الأخبار وانبثاقها من المدونة الخبرية، إلا أنها تتميز عنها بمكونات تجعلها "جنسا أدبيا قائما بذاته صالحا للدراسة على حدة"[4]. فعلى الرغم من الروابط التي تشد النادرة إلى جنس الخبر من قبيل ترادف تسميتهما في استعمال الجاحظ، واعتمادهما على السند والقصصية مكونين نوعيين، إلا أن النادرة قد تستغني عن السند وتضيف إلى القصصية مكونا نوعيا هو الهزلية الذي يجعلها تتميز عن جنس الخبر. وإن جمع بينهما الباحث في مكوني قصر الحجم وبساطة التركيب؛ فالنادرة مثلها مثل الخبر:"جنس بسيط بنية، قصير حجما مهما يكن التباين ومبلغ التفاوت في تحقق هاتين الصفتين نصيا إذ لا مناص من هذه الجهة من التعامل معهما وبهما في نسبية

1- يمكن الرجوع إلى كتابي: بلاغة النادرة، وكانت الطبعة الأولى قد صدرت عن نادي الكتاب بكلية الآداب تطوان، سنة 1997.

2 - القصة القصيرة في مصر، ص.27.

3 - الخبر في الأدب العربي.

4 - الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس، ص. 94.

بل إن هاتين الصفتين لتبدوان في النادرة أوجب وأوكد منهما في الخبر وذلك بمقتضى مقصد الإضحاك."[1]

ولاشك أن أهمية مثل هذه القراءات-على الرغم من تباين أفكارها- تقوم على وعي بخصوصية هذا الجنس الأدبي القديم الذي يعرض علينا شكلا قصصيا يختلف عن الأشكال القصصية الحديثة، كما يرى إبراهيم بن صالح وهند بن صالح الشويخ اللذان وقفا على جملة من المكونات والسمات التي تميز بلاغة النادرة؛ من قبيل البناء القصصي الذي يقوم على نواة أو نواتين سرديتين والرواية القائمة على السند والمتن، وبناء الشخصية الذي يقوم على التصوير الفكاهي والإحالة على الواقع، والمقصدية التداولية المتمثلة في الإضحاك والإصلاح[2].

ولقد قدم الباحثان تحديدا للنادرة لم يخل من مشكلات، على الرغم من أنه لامس أبرز سمات بلاغتها المخصوصة. فالنادرة في تصورهما: " تعني الخبر الطريف أو القصة المستملحة التي تثير في السامع أو القارئ عجبا أو دهشة أو ابتسامة أو ضحكا، وغايتها التسلية والاستمتاع بما يحكى أو النقد والسخرية والوعظ والإصلاح."[3]

إن وصف النادرة بالخبر يلحقها بحقل السرد، ويمكن الخبر أن يحتوي عدة أنواع سردية؛ هكذا تكون النادرة في الأصل خبرا هزليا، تتحدد هويتها الجنسية بالهزل المجسد سردا. غير أن الباحثين عندما يسندان إلى النادرة سمتي التعجيب والدهشة، فإنهما يثيران الغموض حول مفهوم النادرة باعتبارها جنسا أدبيا هزليا، ذلك أن سمة التعجيب تحيل إلى حقل بلاغي مغاير لبلاغة الضحك. فهل تستوعب النادرة نصوصا غير هزلية؛ نصوصا توصف بالغرابة والتعجيب؟!

إن نصوص كتاب "البخلاء" التي اعتمدها الباحثان في دراستهما، نصوص هزلية لا يوجد بينها نص يخرج عن النمط الهزلي إلى النمط العجيب أو الغريب

---

1 - نفسه، ص. 100.
2 - النادرة في بخلاء الجاحظ، ص. 146.
3 - نفسه، ص. 48.

المفارق للواقع الطبيعي، الذي لم يكن الجاحظ يقبله في حكيه،[1] وهذا يعني أن النادرة تقوم -في جوهرها- على النمط الهزلي. ولعل هذا هو موقف الباحثين، حتى وإن أفصح تحديدهما للنادرة عما يخالفه.

إن تصنيف كتاب "البخلاء" وتجنيسه يفضيان إلى تعرف أحد أسس بلاغته الكامنة في تعدد أنواعه بين النادرة والرسالة والوصية. وقد حظيت النادرة في هذا الكتاب باهتمام القراء والدارسين المحدثين أكثر من غيرها من الأنواع، لأدبيتها واستجابتها لأفق التلقي الذي ترسخت فيه معايير بلاغة السرد، قبل أن يبرز الاهتمام في السنوات الأخيرة بالأنواع الأخرى، بسبب تزايد الاهتمام بالمفهوم العام للبلاغة ومطلق الخطابات. ومع ذلك يظل كتاب "البخلاء" كما قال توفيق بكار "من النصوص الأمهات [مثل "كليلة ودمنة" و"مقامات الهمذاني"] التي تدشن في الأدب أشكالا كبرى. وهو لذلك يمثل في تاريخ الكتابة العربية لحظة حاسمة، لحظة تحول الضحكة الشعبية إلى شكل أدبي، شكل النادرة. فهو الذي أسس هذا الفن وعرف بأصوله."[2]

وعلى الرغم من أن معظم القراءات المعاصرة ركزت إجراءات التصنيف والتجنيس على كتاب "البخلاء"، إلا أن ذلك لم يمنع ظهور قراءات سعت إلى تجنيس كتاباته الأخرى؛ فصالح بن رمضان يطالب بإعادة قراءة كتب الأدب ذات المنحى الموسوعي من قبيل كتاب "الحيوان" الذي يرفض النظر إليه باعتباره مجرد كتاب أدب في معناه الموسوعي، وإنما هو "نوع أدبي جامع لأنواع كثيرة"[3]. وهذا التداخل بين الأنواع والأشكال هو المدخل الملائم لقراءة نص الكتاب وبلاغته قراءة نوعية، بل إن الباحث يفضل الحديث عن "النص الموسوعي" أو "النص الجامع" في وصف أنواع الكتابة الأدبية عند الجاحظ كالمفاخرات والرسائل وغيرهما، بدل

1- يقول في كتابه البخلاء: "الإفراط لا غاية له. وإنما نحكي ما كان في الناس، وما يجوز أن يكون فيهم مثله"، ص. 132.

2 - جدلية الفرقة والجماعة، مجلة فصول القاهرية، العدد: 4، سنة 1984. ص. 189.

3 - أدبية النص النثري عند الجاحظ ص. 95.

الحديث عن أجناس أدبية معينة. إن مفهوم الكتابة عند الجاحظ القائم على تداعي الشواهد وتنوع مصادرها، هو الذي يحمل الباحث على الإقرار بسقوط الحواجز بين الأجناس الأدبية وبأن"ليس للجنس الأدبي سلطة مطلقة على نصوص الجاحظ..إن الجنس الحقيقي عند الجاحظ هو الأدب"[1].

لقد قامت قراءة صالح بن رمضان لبلاغة المفاخرة عند الجاحظ على أساس أنها نوع تتفاعل فيه الأجناس الأدبية؛ فالمفاخرة نمط حجاجي تقتضي بلاغته استدعاء الشواهد الأدبية من مصادر متنوعة. إن هذا التفاعل بين الأجناس يثبت أن مفهوم النوع عند الجاحظ خاضع لمفهومه للأدب القائم على مفهوم النص الجامع، دون أن ينفي عنه خصوصيته. فالمفاخرة نوع أدبي على الرغم من تعدد أجناس الأدب فيها.

وقد شكل مفهوم النص الجامع أيضا مدخلا لقراءة بلاغة الرسالة الأدبية عند الجاحظ وتجنيسها؛ فالباحث يرى أن بناء نص الرسالة الأدبية يقوم على التأليف بين نصوص عديدة، تنتمي إلى أشكال تعبيرية مختلفة، كالشعر والخبر والمثل والحكمة والقول المأثور والوصية والدعاء[2]. فهذا التداخل بين مواد أدبية متنوعة، يشكل سمة في تكوين بلاغة الرسالة الأدبية عند الجاحظ.[3]

لاشك أن أحد الأفكار المهمة التي أسفرت عنها هذه القراءات، هي أن أحد وجوه بلاغة النثر "ظهرت" كما قال شكري عياد "في تعدد أنواعه..أكثر مما ظهرت في صياغته اللغوية"[4]، ولأجل ذلك كان تصنيف النثر وتجنيس أنواعه آليتين من آليات البلاغة التي لا ينحصر عملها في النظر إلى العبارة البليغة المتعالية عن السياق الجنسي أو النوعي، بل تسعى إلى تدبر السمات والمكونات التي تشكل

1- صناعة الكتابة عند الجاحظ(الشاهد الأدبي في المفاخرة) ضمن أعمال ندوة: صناعة المعنى وتأويل النص، منشورات كلية الآداب منوبة 1992، ص.281-282.

2 - صالح بن رمضان،أدبية النص النثري، ص.48 و69.

3 - نفسه، ص. 49.

4 - مشكلة التصنيف في دراسة الأدب، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد: 34، سنة 1993، ص. 107.

7. بلاغة النثـــــــر.

يرى شوقي ضيف[1] أن الجاحظ نقل الأدب من طور بلاغة الأسلوب إلى طور بلاغة الحياة؛لم يعد التعبير الأدبي مع الجاحظ مفتونا بالكلمة بقدر ما أصبح مأخوذا بتصوير الطبيعة والإنسان والمجتمع. وعلى الرغم من أن الباحث لا يقدم تفسيرا لهذا التحول البلاغي، إلا أننا نستطيع أن نفسره بتحول في أداة التعبير الأدبي من الشعر إلى النثر، وهو تحول استجاب لتطور المجتمع العربي وانتقاله من طور البداوة إلى طور الحضارة. فقد كان النثر بطبيعته أقرب من الشعر إلى تصوير حياة الناس وتجسيد طباعهم ونقد سلوكهم.

لقد شكل التمييز بين الشعر والنثر، والنظر إليهما في سياق تنافسهما أو صراعهما في الثقافة العربية القديمة، أفقا آخر من الآفاق التي صدر عنها النقاد والدارسون في قراءة نثر الجاحظ والكشف عن سماته ومكوناته. فقد أسهم هذا الأفق في إظهار بلاغة نثرية مغايرة لبلاغة الشعر.

يرى زكي نجيب محمود أن نثر الجاحظ شكل نقطة تحول في الثقافة العربية؛ "إنه تحول من نظرة وجدانية إلى أخرى عقلية؛ فبعد أن كانت الثقافة العربية قبل الجاحظ تخاطب الأذن بالجرس والنغم، أصبحت بعد الجاحظ تخاطب العقل بالفكرة؛ إنه انتقال من البداوة واسترسالها مع المشاعر، إلى حياة المدينة وما يكتنفها من وعي العقل ويقظته فيلتفت إلى الدقائق واللطائف التي تميز الأشياء والأفكار بعضها من بعض."[2]

يشير هذا النص إلى جملة من الثنائيات التي تحدد بعض الفروق بين بلاغتي الشعر والنثر وتفسر أسباب وجودها؛ الوجدان في مقابل العقل، والجرس في مقابل الفكرة، واسترسال المشاعر في مقابل دقائق الأفكار، والبداوة في مقابل المدينة.

---

1 - الفن ومذاهبه في النثر العربي،ص. 161.
2 - المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري، دار الشروق، القاهرة، ط2، سنة 1978. ص. 148.

وهي ثنائيات سيستثمرها بعض قراء الجاحظ في سياق تَقَرِّيهم للفروق بين بلاغة نثرية جديدة وبلاغة شعرية شكلت عمود الثقافة العربية قبل نشوء الحواضر وبروز تعدد الثقافات والأعراق واللغات.

يتفق عبد الفتاح كيليطو وعبد الله الغذامي ومصطفى ناصف على أن نثر الجاحظ قام على أصول مناقضة لأصول الشعر العربي القديم، بل إنه أسس بلاغته على نقض وتقويض أسس بلاغة الشعر؛ إن هذا النثر الذي نشأ في مجال حضري جديد، حمل نموذجا ثقافيا مغايرا للنموذج الثقافي الشعري.

يذكر هؤلاء القراء أن قيم النموذج الشعري ومُثُلَه ودعائمه في الثقافة العربية القديمة تعرضت في نثر الجاحظ إلى السخرية والتعرية والتساؤل والتبخيس. فكتاب البخلاء –وفق قراءة كيليطو- لا ينبغي أن يقرأ باعتباره دعوة ضمنية إلى قيم السخاء فقط، بل ينبغي أن نقرأه أيضا باعتباره دعوة إلى البخل؛ فالجاحظ لم يكتف برسم صورة هزلية ساخرة للبخيل المنبوذ اجتماعيا، بل تجاوز ذلك إلى رسم صورة له باعتباره بطلا نال بتقشفه وقهره للشهوات مرتبة الصالحين[1]. فكتاب البخلاء من هذا المنظور يعد خطابا موجها ضد قيم العطاء والكرم التي مجدها الشعر الجاهلي، ولأجل ذلك ازدرى بخيل الجاحظ الشعر الجاهلي الذي يمجد الإسراف. يقول كيليطو إن "النموذج الذي يقترحه الشعر الجاهلي هو السيد، رئيس القبيلة الذي، علاوة على شجاعته في المعارك، يطعم عشيرته ويقوم بأعمال تؤدي إلى تحطيم المال كالعطاءات الخارقة والميسر ومجالس الشرب. هذا النموذج الجاهلي هو بالضبط ما يناضل البخلاء ضده ويسعون إلى تقويضه."[2]

ويرجع الباحث هذا الموقف إلى وعي البخيل بالتحولات الاجتماعية والحضارية التي طرأت على المجتمع العربي الذي انتقل من البادية إلى المدينة، ومن نظام العشيرة والنسب إلى نظام يقوم على مراكز حضارية كبرى تتعايش فيها

1- الأدب والارتياب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، سنة 2007.
2- نفسه. ص. 26.

أجناس مختلفة وثقافات متباينة يصعب أن تجتمع حول قيم واحدة. في هذا النظام أصبح الفرد يعول على ذاته ومجهوده الشخصي، وليس أمامه إلا أن يكون غنيا حتى يضمن استمراره.

على هذا النحو كان رفض البخيل للشعر رفضا للثقافة والقيم التي اقترنت به، "الجدير بالملاحظة أن بخلاء الجاحظ لا يقرضون الشعر، فهم يتعاطون النثر والنثر فقط. إن تبخيس الكرم يتماشى مع تبخيس الشعر، وإعلاء شأن البخل يرافقه إعلان شأن النثر. وبما أن الشعر مرادف للكذب..فإن النثر مرادف للصدق. أي نثر؟ النثر المؤسس على العقل والاستدلال والمبني على الحجة والبرهان."[1]

وفي قراءة أخرى[2] لم تقع نتائجها بعيدا عما أفضت إليه القراءة السابقة، يرى عبد الله الغذامي أن القيم الثقافية التي رسخها الشعر العربي القديم في نموذج الفحل بذكوريته وبادعائه اللفظي وبتناقض أفعاله مع أقواله، تعرضت في خطاب الجاحظ السردي إلى التقويض والتعرية والسخرية، وذلك من خلال تأويل الباحث لحكاية وردت في صلب "كتاب العصا" الذي دافع فيه الجاحظ عن العصا باعتبارها رمزا للثقافة والبلاغة العربيتين ولجملة من القيم التي تفانى الشعر العربي في تفخيمها. ويرى الباحث أن الحكاية تجسد في هذا الكتاب صورة هزلية للنموذج الثقافي الشعري أو بتعبير الباحث نفسه "الفحل النسقي/الشعري"، وذلك بوضعه في امتحان عسير ومواجهة صعبة يتحمل فيها تبعات تسلطه؛ فابن غنية غير النافع والمتسلط على الناس تعرض أفعاله وجهه للتشويه كما تتحول العصا إلى تفاريق؛ فتكسب أمه من هذا التشويه مالا وفيرا أصبحت به غنية وأصبح به الفتى نافعا نفع العصا، ولكن هل يستمر الوجه الممزق والعصا المهشمة في الاضطلاع بوظيفتيهما باعتبارهما أداتين للفحولة والبيان؟!

1 - نفسه، ص. 27.
2 - النقد الثقافي، ص. 207-242.

لقد أكدت قراءة الغذامي لهذه الحكاية أن الجاحظ أراد بالخطاب السردي الانتصار لثقافة الهامش وللمنطقي والإنساني على حساب ثقافة الخطابة والشعر ونموذجهما الفحل النسقي؛ "وهذا يعني أن الحكاية حبكت لتقدم رموز الفحولة في صورة هزلية لتسخر من هذه الرموز عبر غطاء السرد والحكي..وهذا يبين لنا الفارق النوعي بين الخطاب الشعري والخطاب السردي، حيث تجري في السرد تعرية النموذج الفحولي وعرضه بصورة ساخرة وهزلية مع كشف عيوبه وإبرازها على نقيض التأسيس الشعري الغارق في نسقيته."[1]

وتتماثل مع هاتين القراءتين قراءة مصطفى ناصف التي دعا فيها إلى ضرورة النظر إلى نثر الجاحظ من منظور التفاوت بين الشعر والنثر وتنافسهما الحاد[2]؛ فنثر الجاحظ لا يمكن فهمه وتقديره خارج الصراع الذي خاضه مع الشعر والقيم التي مثلها؛ فقد توخى هذا النثر ما أسماه الباحث ب"تشويه الثقافة الأولى وإخفائها وقلبها"،[3] بحثا عن ثقافة جديدة وبلاغة مغايرة، ويذكر ناصف أن الانتقال من ثقافة الشعر إلى ثقافة النثر كان أمرا شاقا، لأن الأمر ينطوي على خلق مكونات ثقافية لم يألفها المتلقي العربي الذي شكل الشعر وعيه الجمالي ومعايير تلقيه الأدبي.

لقد كان هذا الانتقال يعني إنكار فكرتي النموذج والبطولة، وقبول العيوب والنقائص، والجمع بين الفضائل والرذائل في سياق واحد، أو بين الجد والهزل والعلم والظرف والفائدة والتسلية، والبعد عن التسلط والحمية والحدة، بحثا عن التعاطف والنزهة، والعطف على النقص والاستغناء عن الأكمل، والخروج من التعظيم اللائق بالشعر إلى ميدان الملاحظة[4]. "الكتابة عند الجاحظ في خدمة الإنسان العادي والملاحظة الأليفة العملية والاستقصاء..الشعر ينظر إلى الأشياء

---

1 - نفسه، ص. 214.
2 - محاورات مع النثر العربي، ص.114-115.
3 - نفسه، ص. 86.
4 - نفسه، ص.56 -89.

بمعزل عن التاريخ، ولذلك تكتسب قداسة أو مهابة على خلاف الكتابة تعطي للتاريخ والتطور مكانا، أدرك الجاحظ أن ثقافة الشعر يجب ألا تطغى، وأن من واجب الكتابة أن تهتم بالسياق الطبيعي الذي يخلو إلى حد بعيد من فكرة الإعجاز الغامض في الفكر والتعبير."[1]

إن التحول من بلاغة الشعر وقيمها الثقافية إلى بلاغة النثر بقيمها الجديدة عند الجاحظ، يعني التحول من فتنة الكلمة وقوتها الإقناعية إلى أسلوب السرد القائم على جملة من المكونات المناقضة لأسلوبي الخطابة والشعر. وبذلك كان الجاحظ مؤسسا لبلاغة النثر في الأدب العربي؛ بلاغة صارعت الشعر وثقافته، مستجيبة للتحولات الحضارية والثقافية التي حدثت في عصره.

1 - نفسه، ص. 73-74.

خلاصـــة

لعل ما أثير في هذه الدراسة من أفكار يسمح باستصفاء أربعة أصول قامت عليها بلاغة الجاحظ:

1. إن انتماء نثر الجاحظ إلى الأدب الكلاسي يجعله أدبا وظيفيا ينطوي على مقاصد تعليمية وعقدية وخلقية؛ أي إنه أدب يصرح بوظيفته التداولية، ويكشف مضامينه للقارئ. فقد كانت نوادر كتاب البخلاء ورسائله لا تخفي خدمتها لخطاب إيديولوجي أو لفكرة أو لمبدأ خلقي وسلوكي، كما أن نوادر وأخبار كتاب الحيوان لا تنفصل أغراضها عن أبعاد هذا الكتاب العقدية والمعرفية. غير أن حضور الوظيفة التداولية في نثر الجاحظ لا يفيد أنه نثر عملي نفعي خالص؛ فقد أشار أكثر من دارس إلى أن الجاحظ نقل النثر من الوظيفة التواصلية العملية إلى الوظيفة التواصلية الأدبية.

2. إن سمات الهزل والواقعية والحجاج في نثر الجاحظ لا تنفي عنه الأدبية والعناية بالصياغة، وهو ما يفسح المجال أمام القارئ للتأويل والمشاركة في تكوين النص، سواء كان نصا ترسليا أو نصا سرديا. فإذا كانت الكتابة النثرية في الرسائل قد جاوزت مع الجاحظ الأغراض التداولية إلى الغرض الجمالي كما أثبتت ذلك بوضوح قراءة صالح بن رمضان لرسائل الجاحظ التي كشفت عما تقوم عليه من صور مختلفة من تداخل أشكال التعبير وأنواع الخطاب مما يجعلها نصوصا متعددة الأبعاد، فإن نثره السردي على نحو ما تجلى في الأخبار أو النوادر لم يعد يقتصر على وظيفة الإبلاغ، بل جعل الوظيفة الفنية غاية يتطلع إليها؛ تجلى ذلك في ما أفسحه الجاحظ للخطاب في هذه النصوص من مساحة للسرد والوصف

والتصوير. ولعل حضور هذه الوظيفة أن يجعل نثر الجاحظ خطابا للتأويل على نحو مالا هو خطاب للتلقي التداولي.

3.لم يشغل مكون بلاغي في نثر الجاحظ القراء مثلما شغلهم المكون الهزلي الذي شكل أصلا بلاغيا في هذا النثر تولدت عنه مجموعة من السمات والوجوه التي تفنن قراء الجاحظ في وصفها وتفسيرها، حتى خيل إلى القارئ أن هذا النثر ليس سوى صياغة لغوية قوامها الهزل والفكاهة والسخرية. لا يقتصر ذلك على كتاب دون آخر، أو على نوع نثري دون غيره. والحق أننا نستطيع القول إن الهزل شكل الأداة التعبيرية التي آثر الجاحظ أن ينظر بها إلى العالم من حوله وأن يتواصل بها مع القارئ.

4. لا يكاد يوجد مكون بلاغي يضاهي مكون الهزل حضورا في مدونة قراء الجاحظ مثل مكون الواقعية. ولاشك أن التنبه إلى هذا المكون يؤول إلى التحولات التي طرأت على معايير تلقي الأدب وتفسيره في العصر الحديث؛ فقد خلقت فنون القص والمسرح والسينما والتشكيل والنحت ذات المنزع الواقعي معيارا جديدا في النظر إلى الأدب وتقييمه. وكان من النتائج الإيجابية لهذه التحولات إعادة تقدير أعمال أدبية كلاسية واقعية لم تتسع لها معايير التلقي في عصرها. ومن هذه الأعمال نصوص الجاحظ النثرية التي اتخذت الواقع بنماذجه الإنسانية الشاذة موضوعا للتصوير الأدبي. وقد رامت بعض هذه القراءات تفسير واقعية الجاحظ بردها تارة إلى عقله البياني أو نظرية الخيال المتعقل التي أسسها في البلاغة العربية،[1] وتارة بطبيعة الجنس الأدبي الذي برزت فيه واقعية الجاحظ، وهو جنس الخبر الذي يتميز "باعتماده على الواقع وسعيه إلى إظهار صلته به".[2]

إن ما ينبغي أن نبقى على ذُكْرٍ منه هو أن بلاغة الجاحظ في اختيارها للنمط الواقعي في التصوير بدل النمط العجيب أو المفارق لقوانين الواقع والطبيعة، هو

1 - فرج بن رمضان، الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس، ص. 80.
2 - محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص. 599.

اختيار بلاغي لا يغمز في أدبية هذا النثر مهما يكن موقف الجاحظ الرافض للمتخيل العجيب والمقيد للمتخيل الأدبي.

نستطيع أن نخلص في نهاية هذا التحليل إلى أن بلاغة الجاحظ قامت على مكونين أساسين هما: الحجاج والتصوير. فالجاحظ بياني قوي الحجة قادر على الإقناع والإفحام والتأثير. وهو أيضا مصور قادر على الوصف الدقيق والقص الممتع؛ تدل على ذلك نوادره وأخباره في "البخلاء" و"كتاب الحيوان" و"البيان والتبيين". فلا عجب أن تجتمع في الرجل هاتان الصفتان اللتان شكلتا عمود البلاغة الإنسانية.

ولعلنا بهذا الكتاب نكون قد فَسَّرنا وأكدنا ذلك الحكم النقدي القديم الذي اختزل أدب الجاحظ في ثنائية العقل والأدب!

المصادر والمراجع

أ.المصـــــــــادر.

1. مؤلفات الجاحظ.

البخلاء، تحقيق طـــه الحاجري، دار المعارف بمصر، ط5.البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكببة الخانجي القاهرة.

الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر.

رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بمصر.

2. المصادر القديمة.

بديع الزمان الهمذاني (شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني)، تحقيق: محمد محيـــــي الدين عبد الحميـــــد، دار الكتب العلميـــة بيروت. أو (المقامات) بشرح محمد عبده، دار الفضيلة، القاهرة.

ابن حجـــــر العسقلاني، لسان الميزان،ج4 ، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت–لبنان.

أبو حيان التوحيدي،البصائر والذخائر، تحقيق: إبراهيم الكيلاني، ج1، مكتبة أطلس ومطبعة الإنشاء، سنة 1964.

أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، صححه وضبطه: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت.

عبد القاهر البغدادي، الفرق بين الفرق، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المطبعة العصرية، بيروت، سنة 1990.

ابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث، تحقيق: رضى فرج الهمامي، المكتبة العصرية صيدا-بيروت،ط1، سنة 2003.

المسعودي، مروج الذهب و معادن الجوهر،شرح وتقديم مفيد قميحة، ج4 دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان.

ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج 8، مراجعة وزارة المعارف العمومية مصر، الطبعة الأخيرة، سنة 1936.

3. المصادر الحديثة.

إبراهيم بن صالح، هند بن صالح الشويخ، النادرة في بخلاء الجاحظ، دار محمد علي الحامي، صفاقس، 2004.

أحمد بن محمد بن أمبيريك، صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء،دار الشؤون الثقافية العامة(آفاق عربية) بغداد والدار التونسية للنشر، سنة 1986.

أحمد عبد الغفار عبيد، أدب الفكاهة عند الجاحظ، دار السعادة، القاهرة، الطبعة الأولى، 1982.

أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، الطبعة السادسة، دار العلم للملايين، بيروت 1979.

أنور لوقا، أبو حيان التوحيدي وشهرزاد، دار الجنوب للنشر-تونس(سلسلة معالم الحداثة) من دون تاريخ.

البشير المجدوب، القصص النفساني عند الجاحظ، حوليات الجامعة التونسية، العدد 12، 1975.

توفيق بكار، جدلية الفرقة والجماعة، فصول القاهرية، العدد الرابع، 1984.

جميل جبر، الجاحظ ومجتمع عصره، المطبعة الكاثوليكية، بيروت 31 يوليوز 1958.

حافظ الرقيق، أدبية النادرة، دراسة في بخلاء الجاحظ، دار صامد، تونس، الطبعة الأولى،2004.

حسن السندوبي، أدب الجاحظ، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1931.

حسين مروة، تراثنا كيف نعرفه، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986.

حنا الفاخوري، الجديد في البحث الأدبي، منشورات مكتبة المدرسة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1964.

خولة شخاترة، بنية النص الحكائي في كتاب الحيوان للجاحظ، دار أزمنة، عمان، الطبعة الثانية 2006.

زكي نجيب محمود، المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري، دار الشروق، الطبعة الثانية 1978.

سامي الكيلاني، النفس الإنسانية في أدب الجاحظ، سلسلة اقرأ دار المعارف المصرية، 1961.

سيد حامد النساج، رحلة التراث العربي، دار المعارف بمصر، الطبعة الأولى، 1984.

شارل بلا، الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ترجمة إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، دمشق، الطبعة الأولى، 1958.

شفيق جبري، الجاحظ معلم العقل والأدب، دار المعارف بمصر، 1948.

شكري عياد، القصة القصيرة في مصر-دراسة في تأصيل فن أدبي، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1967-1968.

شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف بمصر، الطبعة الثامنة(الطبعة الأولى 1946)

صالح بن رمضان، أدبية النص النثري عند الجاحظ، مؤسسة سعيدان للطباعة والنشر سوسة، تونس 1990.

- الرسائل الأدبية من القرن الثالث إلى القرن الخامس للهجرة- مشروع قراءة إنشائية، منشورات كلية الآداب بمنوبة 2001.

-صناعة الكتابة عند الجاحظ(الشاهد الأدبي في المفاخرة) ضمن أعمال ندوة: صناعة المعنى وتأويل النص، منشورات كلية الآداب، منوبة، 1992.

- الأشكال التعبيرية في رسائل الجاحظ، حوليات الجامعة التونسية ، العدد 29،السنة 1988.

ضياء الصديقي، فنية القصة في كتاب البخلاء للجاحظ، مجلة عالم الفكر، المجلد 20 العدد4 فبراير مارس 1990.

طه الحاجري، مقدمة المحقق لكتاب البخلاء، الطبعة السابعة، دار المعارف بمصر، 1990.

- الجاحظ حياته وآثاره، الطبعة الثالثة، دار المعارف بمصر، 1976.

طه حسين، من حديث الشعر والنثر، دار المعارف بمصر، سنة 1969.

عبد الحكيم بلبع، النثر الفني وأثر الجاحظ فيه، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1969.

عبد الحليم محمد حسين، السخرية في أدب الجاحظ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة الأولى، 1988.

عبد الفتاح كيليطو، لسان آدم، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 1995.

-الكتابة والتناسخ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985.

- الأدب والارتياب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2007.

عبد الله البهلول، في بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول، قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس، الطبعة الأولى،2007.

عبد الله الغذامي، النقد الثقافي-قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2000.

علاء الدين رمضان السيد، صورة المجتمع العباسي في كتاب البخلاء، مجلة جذور، العدد 14، السنة السابعة، 2003.

فاروق سعد، مع البخلاء-عرض دراسي لكتاب الجاحظ، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، 1971.

فدوى مالطي دوجلاس، بناء النص التراثي دراسات في الأدب والتراجم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.

-بنائيات البخل في نوادر البخلاء، ترجمة ماري تيريز عبد المسيح، مجلة فصول القاهرية، المجلد 12 العدد الثالث، 1993.

فرج بن رمضان، الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس القصص، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، الطبعة الأولى، 2001.

فيكتور شلحت، النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، دار المشرق، بيروت، طبعة ثانية مجددة،1987.

محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر العربي في العصر الوسيط، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1997.

محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2005.

-البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999.

محمد المبارك، فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ، دراسة ونصوص مختارة، دار الفكر، دمشق، الطبعة الثالثة، 1974.

محمد مشبال، بلاغة النادرة، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، 2006،صدرت الطبعة الأولى عن منشورات نادي الكتاب لكلية الآداب بتطوان، شتنبر 1998.
-سمة التضمين التهكمي في رسالة التربيع والتدوير، مجلة فصول القاهرية، المجلد الثالث عشر، العدد الثالث، 1994.
محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998.
محمد الهادي الجويلي، نحو دراسة في سوسيولوجية البخل: الصراع الاجتماعي في عصر الجاحظ من خلال كتاب البخلاء، الدار العربية للكتاب، طرابلس ليبيا، 1990.
محمود المصفار، بخلاء الجاحظ بين تعدد الخطاب وخطاب التعدد، مقاربة سردية في الهزل، تونس، 1998.
محيي الدين اللاذقي، آباء الحداثة العربية، مدخل إلى عوالم الجاحظ والحلاج والتوحيدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، سلسلة عالم المعرفة، رقم: 218 فبراير، 1997.
نبيلة إبراهيم، لغة القص في التراث العربي، فصول القاهرية، المجلد2، العدد2، 1982.
نوري جعفر، الجوانب السيكولوجية في أدب الجاحظ، دار الرشيد، بغداد 1981.

ب. المراجع.

1. المراجع العربية والمترجمة.

ألفت الروبي، التمثيل في التراث النقدي والبلاغي حتى نهاية القرن الخامس الهجري، ضمن كتاب مشترك: المجاز والتمثيل في العصور الوسطى،ألف، الدار البيضاء، ط2، 1993.

الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت.

بول ريكور، نظرية التأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، 2003.

جان موكارفسكي، الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية، ترجمة سيزا قاسم، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، بإشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية القاهرة، 1986.

حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت.

رولان بارت، النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، 1985.

ضياء الكعبي، السرد العربي القديم: الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان ، 2005.

عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل :دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.

عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة.

قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط3، مكتبة الخانجي بالقاهرة.

المبرد، الكامل في اللغة والأدب، ج2، علق عليه أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر القاهرة.

محمد أنقار، تجنيس المقامة، مجلة فصول، العدد 3 ، سنة 1994.

مجلة المورد، عدد خاص عن الجاحظ، الجمهورية العراقية، مجلد 7، عدد 4، 1399 هـ/ 1978م.

ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، سنة 1986.

نصر أبو زيد، العلامات في التراث: دراسة استكشافية، ضمن كتاب: إشكاليات القراءة وآليات التأويل المركز الثقافي العربي، ط2 ، 1992.

2. المراجع باللغات الأجنبية.

Abdelfattah Kilito, La langue d'Adam, Editions Toubkal, casablanca, 1995.

A. Kibédi Varga, Discours, Récit, Image , Pierre Mardaga, Editeur, Liège-Bruxelles, 1989.

Aristote , Rhétorique, Le livre de Poche, Librairie Générale Française, paris, 1991.

Hans Robert Jauss, Pour une esthétique de la réception, Gallimard, Paris, 1987.

- Pour une herméneutique littéraire, Editions Gallimard, Paris, 1988

Horst Steinmetz, Réception et interprétation, in Théorie de la littérature, Picard, Paris, 1981.

Jean Michel Adam, le texte narratif, Nathan, Paris, 1985.

Karlheinz Steirle , L'Histoire comme Exemple, l'Exemple comme Histoire, in Poétique n° 10, 1972.

Mario Valdés, De l' interprétation, in Théorie littéraire : Problèmes et perspectives, PUF, paris, 1989.
Michel Charles, Rhétorique de la lecture, Seuil, coll. Poétique, paris, 1977.
Michel Meyer, Langage et littérature, PUF, paris, 1992.
Susan Rubin Suleiman , Le roman à thèse, PUF, paris, 1983.
Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Editions Du Seuil, paris, 1970.
Umberto Eco, Lector in Fabula, Grasset, Paris, 1985.
Wolgang Iser, L' Acte de lecture, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1997.

الفهرس

تم الطبع بمطبعة الخليج العربي 2010
152، شارع الحسن الثاني – تطوان –
الهاتف : 25 02 71 39 05 – الفاكس : 37 05 71 39 05

ولعل أهم فكرة حاول الكتاب مناقشتها وتطويرها من صلب نصوص الجاحظ، هي علاقة البلاغة بالسرد؛ وهي علاقة فرضتها طبيعة هذه النصوص الوثيقة الصلة بالبلاغة التي وسّع الجاحظ دنياها لتشمل الحياة والخطاب أو العالم واللغة؛ فالبليغ عنده ليس المتكلم الذي استجاب في إنجاز كلامه لمقاييس الرؤية البلاغية فقط، ولكنه الإنسان الذي امتثل في سلوكه وتصرفاته وتفكيره لجوهر هذه الرؤية أيضا.

منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة عبد المالك السعدي
تطوان - المغرب